

Le Kenya National Drama Festival: identité culturelle dans un corpus dramatique anglophone et francophone

Caroline Kalangi

► **To cite this version:**

Caroline Kalangi. Le Kenya National Drama Festival: identité culturelle dans un corpus dramatique anglophone et francophone. Littératures. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2016. Français. NNT: 2016CLF20004 . tel-02071449

HAL Id: tel-02071449

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02071449>

Submitted on 18 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL (CLERMONT II)
École Doctorale Lettres, Sciences Humaines et Sociales, ED 370

THÈSE DE DOCTORAT NOUVEAU RÉGIME
LITTÉRATURE COMPARÉE

Présentée et soutenue publiquement
Par

Caroline KALANGI

**Le Kenya National Drama Festival : Identité
culturelle dans un corpus dramatique anglophone et
francophone.**

Volume I

Réalisée sous la direction
du Professeur Philippe Mesnard

LE JURY :

Sylvie CHALAYE, Professeur des Universités – Université de la Sorbonne
(Paris III), France

Muteba KAZADI, Professeur des Universités – Université Masinde Muliro,
Kenya

Philippe MESNARD, Professeur des Universités – Université Blaise Pascal-
Clermont-Ferrand II, France

Cathérine RIOUX, Professeur des Universités – Université Blaise Pascal –
Clermont-Ferrand II, France

2016

THE KENYA NATIONAL DRAMA FESTIVAL



Source : Kenya Institute of Education, *KENYA NATIONAL DRAMA FESTIVAL DVDs*



John et sa mère Maria : une scène de *The Storm*, 2010



Ndovu et Jabali chez Yolanda : une scène de *Le Sénateur*, 2012

Source : Kenya Institute of Education, *KENYA NATIONAL DRAMA FESTIVAL DVDs*

Abbreviations

FLE:	Français Langue Étrangère
KCSE:	Kenya Certificate of Secondary Education
KNDF:	Kenya National Drama Festival
KSDF:	Kenya Schools Drama Festival
KNT:	Kenya National Theatre
PEV:	Post Election Violence
SDF:	Schools Drama Festival

SOMMAIRE

Volume I.....	i
INTRODUCTION GÉNÉRALE	1
CHAPITRE 1. ÉLÉMENTS CONTEXTUELS.....	17
CHAPITRE 2. CADRE THEORIQUE ET CONCEPTUEL : LA THEORIE POSTCOLONIALE	93
CHAPITRE 3. LES TEXTES DRAMATIQUES KENYANS	165
CHAPITRE 4. RHÉTORIQUES DE THÈMES, DE RÉCITS ET DE DISCOURS	259
CONCLUSION GÉNÉRALE	431
TABLE DES MATIÈRES.....	455

DÉDICACE

à John et Val.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à adresser mes sincères remerciements à Monsieur le Professeur Philippe Mesnard de l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand en France pour son encadrement de ce travail. Ce travail est achevé grâce à votre confiance en moi. La motivation et l'orientation que vous m'avez données sont inestimables.

Je reconnais l'apport et le soutien du Professeur Kitche Magak qui m'a tenu la main pour les premiers pas de ce parcours et qui n'a jamais hésité à accorder son temps précieux pour répondre à mes questions.

Mes très sincères remerciements également au Professeur Kazadi pour son encouragement et ses précieux conseils.

Je remercie du fond du cœur mes deux chères amies Julie et Caro qui ont consacré du temps précieux pour la relecture de mon texte.

J'ai de profondes reconnaissances à ma famille pour le soutien moral qu'elle m'a accordé tout au long de ce parcours.

Mes sincères remerciements aussi à mes amis du CELIS pour le soutien moral, l'encouragement et les conseils très utiles qu'ils m'ont donnés :

- à Françoise Le Bogne pour l'encouragement et le soutien moral
- à Alex Coly pour les discussions enrichissantes et de bons conseils
- à Rogine, Yoann, François et Oumar pour leur camaraderie réconfortante.

Une pensée bien spéciale à Monique et Etienne, ma seconde famille durant mes séjours en France.

Au dessus de tout, je remercie Dieu pour la vie, la santé et la force durant tout le parcours de ce travail.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Chaque année, les Kenyans sont exposés à un événement théâtral d'importance nationale. Le gouvernement kenyan, par les soins de son ministère de l'éducation, dépense des millions de shillings et consacre au moins trois semaines accumulées du temps scolaire à assurer la manifestation du festival de théâtre - le « Kenya National Drama Festival-(KNDF) ». Depuis des années, ce festival de théâtre sert de source de divertissement pour des milliers de Kenyans, tout âge et tout cadre confondus. Le festival, désigné « scolaire » fait partie des activités parascolaires et se déroule sous forme de compétition. À leur niveau, les établissements primaires, secondaires et post secondaires investissent des ressources importantes, temporelles et financières, pour faciliter la préparation et la réalisation des pièces de théâtre à l'occasion. Pourtant, le festival ne se tiendrait pas sans le travail fondamental des auteurs. Ceux-ci, armés de leur esprit d'artiste, prennent la plume, les uns en anglais, les autres en français, pour créer et rédiger des textes dramatiques. Quel est leur message et comment le présentent-ils ? Malgré la différence des langues dans lesquelles ces pièces sont produites et la grande diversité de sujets qu'elles abordent, ces œuvres ont, comme point commun, le fait que leurs auteurs sont des Kenyans, habitant le Kenya. De ce fait, ceux-ci puisent, comme le fait naturellement tout artiste, dans la société et l'environnement qui les entourent.

Notre expérience personnelle au sein de ce festival, en tant qu'actrice, écrivain et membre du jury, et la lecture des littératures et des études postcoloniales ont suscité des questions qui ont mené à la conception de ce travail. Organisé à l'initiative et sous le patronage du gouvernement kenyan, sous le signe de la préservation et la promotion de la culture locale, ce festival implique la jeunesse dans le but de les faire apprendre, apprécier conserver et promouvoir la diversité culturelle kenyane. Sous-tendant cette initiative, on trouve le souci du gouvernement kenyan de préserver, au sein de la population, une identité qui soit véritablement kenyane. Cela soulève un problème: quelle est

cette « culture kenyane » à préserver et est-elle effectivement appréciée et promue à travers ce festival ? Bien que le festival admette plusieurs genres d'arts de la scène, tels que les récits, les poèmes dramatisés et les danses traditionnelles, notre attention est spécialement retenue par les pièces de théâtre.

La littérature et le théâtre sont généralement les moyens les plus aptes à représenter la culture d'un peuple. Étant des produits de la société, deux caractéristiques principales sont à noter à leur propos : d'abord, ils sont exprimés dans une des langues que parle le peuple, et ensuite, ils puisent leur matériau dans les différents domaines de la société. Ces deux principes sont centraux dans cette étude où nous analysons des textes dramatiques kenyans. Considérons d'abord la langue d'expression. Au Kenya, le plus grand pourcentage de la littérature, y compris les textes de théâtre, est écrit en langues européennes. Or, il est généralement admis que la langue véhicule la culture. Recourir à une langue étrangère revient à véhiculer la culture du groupe auquel appartient cette langue. En cela, on pourrait affirmer qu'il n'existe pas au Kenya de littérature kenyane, susceptible d'exprimer des réalités culturelles kenyanes. À ce propos, Ngugi wa Thiong'o n'affirme-t-il pas que la littérature d'une nation ne sera considérée comme telle que si elle est écrite dans les langues du pays ? Loin de nous l'idée de prendre cette position extrême; nous estimons qu'il existe une littérature kenyane en langues locales, tout comme il existe bel et bien une littérature kenyane en langues européennes (dont l'anglais et le français).

En ce qui concerne la société, contexte inspirant les écrivains, le Kenya, pays d'Afrique noire, a connu, comme tous les autres pays du Sud du Sahara¹, la colonisation européenne, plus précisément britannique, de 1895 à 1963. De cette occupation, une empreinte importante est restée chez les Kenyans comme il en est chez d'autres peuples autrefois colonisés. Il s'agit d'abord de la langue, mais aussi de quelques pratiques touchant tous les aspects de la vie de la société. Il convient de mentionner que le colonisateur a, non seulement imposé sa langue

¹ Nous reconnaissons l'exception de l'Éthiopie et du Libéria qui n'ont pas connu la colonisation européenne.

(l'anglais), mais aussi sa culture, ses coutumes et modes de vie, ce qui comprend ses pratiques culturelles, parmi lesquelles le théâtre métropolitain, en langue anglaise.

Le Kenya a accédé à la souveraineté nationale et internationale en 1963. Mais il a maintenu et promu l'anglais (langue de l'ex-colonisateur) au rang de langue officielle du pays (langue du gouvernement, du parlement, de l'appareil judiciaire et surtout de l'école). Par ailleurs, pour son ouverture et son intégration au monde, le Kenya a ouvert ses portes aux langues étrangères, parmi lesquelles le français, l'arabe, l'allemand, l'espagnol, le hindou, pour n'en citer que celles-ci.

Notre corpus soulève des questions de justification en ce qui concerne les textes retenus ainsi que l'aspect de comparaison des œuvres en anglais et celles en français. Vu le travail énorme effectué dans les domaines de la littérature comparée et de la critique postcoloniale, et qui continue à se faire d'ailleurs, il paraîtrait curieux, voire inhabituel d'analyser, dans cette étude, des œuvres inédites - des textes dramatiques, en anglais et en français.

Plusieurs raisons justifient notre choix des textes dramatiques. Premièrement, ce n'est que le genre théâtral au sein du KNDF qui peut fournir des textes en deux langues européennes. L'écriture en ces langues, par des Africains est une forte question postcoloniale qui constitue un cas de ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari dénomment une « littérature mineure »¹. Deuxièmement, le genre théâtral se caractérise par des signes multiples : décor, costumes, paroles, mouvements, gestes, éclairages, sonorités. C'est ce que Roland Barthes appelle une « épaisseur de signes »². Comme la présente étude se concentre sur le texte écrit sans incorporer le spectacle, la tâche sera celle de repérer, dans les textes, ces indices qui prévoient la représentation scénique.

¹ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *KAFKA: Pour une littérature mineure*. Paris, Les Éditions de Minuit (Collection Critique), 1975.

² Roland Barthes, *Essais critiques*, Coll. Essais, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 267.

Ensemble, les signes verbaux et non-verbaux contribuent à la constitution d'une image culturelle.

Finalement, le choix de ce corpus est important, d'une part, pour des raisons scientifiques, et d'autre part, pour des raisons de valorisation personnelle des auteurs. Pour le côté scientifique, cette étude aidera à ressortir et faire ressentir au niveau international, le potentiel scientifique d'un travail qui risque de s'oblitérer dans les coulisses. Concernant la valorisation, l'étude servira de réveil aux auteurs qui devront rendre compte de la valeur de leurs œuvres par la publication de celles-ci. Jusqu'à présent, nombre de ces textes, en français et en anglais, restent plus ou moins oubliés dans des classeurs et des tiroirs de leurs auteurs. Cette collection littéraire serait plus utile si elle était soumise à l'édition, à la publication, à l'analyse et à la critique. Ainsi, après le travail de cette thèse, la publication du corpus profitera non seulement aux personnes passionnées du théâtre, mais aussi aux pédagogues qui exploiteront ce grand répertoire authentiquement kenyan. C'est dans ce souci que cette étude a été conçue pour servir de réveil à toutes les parties concernées. Elle interpelle les écrivains kenyans, présents et futurs, de textes dramatiques, le Ministère de l'Éducation kenyan, organisateur du KNDF et les chercheurs et spécialistes dans le domaine de littérature en général.

La présente étude est organisée autour de la question de l'identité culturelle, telle qu'elle est représentée dans seize textes dramatiques kenyans. De par la nature étendue de la postcolonialité sur laquelle elle s'appuie, elle laisse entrevoir une forte transdisciplinarité: histoire, ethnologie, études culturelles, et postcolonialisme. Elle s'inscrit aussi dans une perspective comparatiste : travail d'analyse en parallèle des textes en deux langues : l'anglais et le français. À cet effet, trois axes de comparaison sont pris en compte: l'emploi de la langue, les aspects théâtraux des textes et les thématiques liées au postcolonialisme.

La littérature a, entre autres, eu la caractéristique de représenter la vie de la société. Le théâtre, étant une des composantes de la littérature, joue ce même rôle de manière plus vive que les autres – la poésie et le roman. S'inspirant de la

réalité sociétale, il devient, en effet, une représentation de celle-ci. Il a été dit, depuis des siècles, que le théâtre est le miroir de la société. Platon et Aristote en ont donné les premiers fondements philosophiques¹. « Le monde entier est une scène », ajoute Shakespeare au XVIIe siècle, et « les hommes et les femmes seulement des acteurs »² ayant leurs sorties et leurs entrées. Ngugi wa Thiongo vient par ailleurs confirmer que le théâtre est la représentation la plus vive des dialectiques de la vie quotidienne³. Or, en tant que miroir, le théâtre peut varier le reflet qu'il donne de la société. Tantôt, ceci peut être plus ou moins exact, tantôt il peut être beaucoup plus détourné. L'ensemble du corpus recouvre une période assez longue de l'histoire kenyane. Il reprend l'histoire, quoique par allusion, des années pré-indépendance et dévoile une évolution intéressante de la société jusqu'à nos jours du XXIe siècle. Dans leur représentation de la société, ces textes abordent les sujets relevant des dimensions sociopolitiques, religieuses, économiques et éducatives du quotidien kenyan. Ce contenu se résume en sa culture. Notre étude consiste à rechercher cette représentation, telle qu'elle est faite dans les pièces de théâtre kényanes. Pour cela, il est important d'abord, de considérer la société en question. Comprendre celle-ci implique la prise en compte des points de référence à partir desquels nous pouvons considérer ou interroger sa littérature.

L'histoire du Kenya implique la colonisation. Cela mène, à présent, à la notion du postcolonialisme, d'abord par le fait qu'il s'agit d'un pays autrefois colonisé, et puis du fait qu'il y a des effets marquants de cette expérience de subjugation. Notre choix d'interroger le théâtre kenyan à l'aune de la postcolonialité vient de là. À ce propos, l'intérêt est d'établir en quoi la condition postcoloniale marque la production théâtrale du pays. Mais, avant de se pencher sur celle-ci, il est important de considérer le fait du colonialisme en général et en

¹ Aristote, *La Poétique*, Traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Edition du Seuil, 1980.

² William Shakespeare et Raymond Lepoutre, *Comme il vous plaira*, Paris, Actes Sud, 1990, Acte II, scène VII.

³ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Nairobi, Heinemann, 1986, p. 36-37. « Drama has origins in human struggles with nature and with others. [It is] part and parcel of the rhythm of daily and seasonal life of the community. »

Afrique particulièrement. Qui dit colonisation dit aussi langue, culture et identité, les aspects de la vie des colonisés qui ont été les plus affectés par cette expérience ; aussi sont-ils les trois éléments devenus les pierres angulaires des théories postcoloniales. S'agissant de la littérature, les pays colonisés attestent une bousculade importante au niveau de la langue. L'Afrique, en particulier, persiste sur la question de la langue appropriée à l'expression de sa littérature. La langue, nous le savons, est l'un des marqueurs les plus importants de la culture d'un peuple, du fait que tout le vécu de celui-ci trouve son expression en elle. Selon Yule¹, la culture trouve sa représentation dans la langue². L'écrivain se sert de cette dernière pour exprimer ce qui relève d'une culture particulière, soit la sienne, soit celle d'autrui. En cela, la langue est considérée comme le véhicule de la culture. C'est pourquoi il est utile de s'interroger aussi sur la notion de langue dans la recherche de la représentation de l'identité culturelle kenyane. Cette démarche s'avère importante dans la mesure où elle contribuera à mieux comprendre les relations que le Kenya entretient avec le monde occidental qui, de manière importante, est responsable de la situation kenyane d'aujourd'hui et continue à influencer la vie quotidienne des Kenyans de manières diverses.

Notre intérêt étant d'établir la façon dont les textes rendent compte de l'identité culturelle de la société kenyane, nous avons choisi des concepts relevant de la post-colonialité qui abordent les questions de l'identité à travers la langue, la culture et la représentation. C'est la raison pour laquelle les propositions théoriques d'Edward Saïd, Ngũgĩ wa Thiong'o, Chinua Achebe et Homi K. Bhabha nous ont parues les plus appropriées pour étayer cette étude. Ces quatre théoriciens sont privilégiés, parmi beaucoup d'autres, de par leur base qui est avant tout littéraire même si, pour Saïd et Ngũgĩ surtout, les travaux débouchent beaucoup plus sur la sociopolitique. Outre les généralités historiques de la théorie post-coloniale, nous discutons, dans cette étude, les notions clés

¹ George Yule, *The study of Language*, 4th edition, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

² *Ibid.*, explique cette relation entre la langue et la culture en ces termes: « In order to use [certain] words [...], we must have a conceptual system that includes these people, things and ideas as distinct and identifiable categories », p. 267.

caractérisant les pensées de ces quatre théoriciens, à savoir la culture, l'orientalisme, la langue et l'hybridité. De même, nous discutons les deux processus d'appropriation et d'abrogation généralement associés à l'emploi de la langue dans les aires post-coloniales.

En plus des travaux des quatre personnalités ci-dessus mentionnées, nous avons recours à ceux d'autres penseurs et théoriciens pour mieux étayer et approfondir notre approche. Le post-colonialisme étant un domaine multidisciplinaire, il s'applique à des domaines aussi divers que la sociologie, l'anthropologie, la science politique, l'économie et la philologie pour ne mentionner que ceux-là. C'est pour cela que les thèses du sociologue Stuart Hall et du psychiatre Frantz Fanon viennent aussi contribuer à notre démarche, notamment dans la définition de l'identité culturelle pour le premier et pour l'appréhension des aspects touchant à la condition africaine pour le second. Par ailleurs, la notion d'identité, qui n'a jamais eu une conceptualisation définitive, a étendu nos recherches au domaine philosophique. À ce propos, nous trouvons un apport important dans les thèses de Paul Ricœur qui aborde l'identité dans sa temporalité. Ainsi, le concept de l'identité narrative est une contribution utile que nous empruntons de ce philosophe français.

L'étude a eu recours à un schéma d'analyse de texte dramatique élaboré par Patrice Pavis. Ce schéma sert à isoler les différentes composantes du texte dramatique pour une analyse particulière depuis les plus superficielles aux plus profondes. Il intègre une étape d'analyse des structures actantielles, ce qui implique les paroles et les actions des personnages.

Dans le contexte des tendances actuelles sur les plans linguistique et socioculturel dans le monde en général et au Kenya en particulier, cette étude se plonge dans une zone littéraire presque non exploitée au Kenya en vue d'interroger des textes qui, comme nous l'estimons, n'ont pas bénéficié de l'attention qu'ils méritent. Dès lors, la présente étude est guidée par les questions suivantes : quelles particularités thématiques et stylistiques caractérisent ces textes ? Que révèlent ces textes dramatiques de la société kenyane

contemporaine? Laissent-ils entrevoir, à travers leurs éléments constitutifs, des traits de ce qu'on appellerait « l'identité culturelle du peuple kenyan » ? Telles sont les préoccupations de cette étude qu'elle s'engage à aborder à la lumière de la théorie post-coloniale. L'étude repose sur les objectifs ci-après :

1. établir la post-colonialité de ces textes ;
2. identifier les thèmes majeurs exploités par les auteurs kenyans dans leurs textes dramatiques ;
3. déceler les traits constructifs de l'identité culturelle kenyane à partir des éléments de théâtralité dans les textes du corpus ;
4. déterminer les particularités culturelles perçues dans les thèmes ressortant des textes du corpus ;

Nous ne prétendons pas être les précurseurs dans ce domaine (théâtre et post-colonialisme). Notre recherche vient se joindre à d'autres dans le domaine d'études du théâtre et du post-colonialisme dans le monde en général et au Kenya spécifiquement.

Concernant la production littéraire et théâtrale, il a été déjà mentionné que les œuvres littéraires publiées au Kenya se présentent en deux langues majeures : l'anglais et le swahili, et à un certain degré, en quelques langues vernaculaires. Un regard sur le passé montre que le Kenya a un bon nombre de dramaturges réputés dont Francis Imbuga, David Mulwa, Ngũgĩ wa Thiong'o et Micere Mugo entre autres. Il a également existé au Kenya, d'après Osotsi¹, des groupes théâtraux commençant par le « Free Travelling Theater » de l'Université de Nairobi, introduit en 1973, pour avoir aujourd'hui, des compagnies théâtrales telles que « Phoenix Players » et « Heartstrings », pour n'en mentionner que les deux. L'absence du français sur cette liste donne entièrement raison de le mettre sur la table d'opération littéraire dans le but de rechercher sa contribution sur le

¹ Osotsi, « Theatre in Independent Kenya », in W. R. Ochieng (ed.), *Themes in Kenyan History*, Nairobi, Heinemann Kenya, 1990.

plan littéraire kenyan. La non-édition des textes dramatiques du KNDF ne constitue pas un obstacle, mais plutôt une motivation à les analyser. Par ailleurs, selon le *KNDF Rules and Regulations*¹, le festival a des caractéristiques particulières et offre un terrain fécond, notamment, pour la recherche et la critique littéraire. Répondant à cette invitation, cette étude s'engage à exploiter cet ensemble de textes non publiés et jusque-là non exploité.

Osotsi (1990) confirme que le théâtre kenyan existait dans chaque communauté sous forme purement orale dans l'ère préindépendante. Le théâtre contemporain consiste aujourd'hui en textes écrits, quoique les formes orales traditionnelles existent encore. Selon Osotsi, les pièces de théâtre des années 1960 et 1970, période immédiatement postindépendance, traitaient surtout de thèmes anticoloniaux ; il s'agit de l'action du maître colonial et la réaction du peuple colonisé. Il montre que dans le cadre du KNDF, anciennement appelé le « Schools Drama Festival » (SDF), il y avait des présentations en anglais, en kiswahili et en langues vernaculaires. Le temps écoulé, aujourd'hui au XXI^e siècle, il vaut la peine d'enquêter sur les tendances actuelles dans le domaine théâtral kenyan, surtout parce qu'il y a aujourd'hui des présentations en une langue étrangère, le français.

Sur le plan kenyan en particulier, quelques études existent sur le théâtre du pays par exemple celle de Salome Mwangola². Considérant l'histoire kenyane et sa culture, elle montre comment, à travers le théâtre, le futur des communautés kenyanes peut être négocié. Shikuku³, lui, a puisé son corpus du KNDF. Il n'a recueilli que les pièces écrites pour les écoles primaires et les a étudiées dans le cadre de la théorie de la littérature de la jeunesse. En analysant l'intrigue, la langue, les personnages et les thèmes, il a trouvé que ces pièces répondent aux critères de littérarité, mais que, dû au vocabulaire et aux thèmes complexes, elles

¹ MINISTRY OF EDUCATION, *Kenya National Drama Festival: Revised Rules and Regulations*. Nairobi, Republic of Kenya, 2009.

² Salome M. Mwangola, *Theatre in Kenya: reflecting at the crossroads*. Masters thesis, School of Studies in the Creative Arts, The University of Melbourne, 2000.

³ Emmanuel T. SHIKUKU, *An analysis of selected plays presented at the Kenya schools and colleges' drama festival*. Masters thesis, Kenyatta University, 2011.

ne sont pas appropriées aux jeunes. Se différenciant de l'étude de Shikuku, ce travail tourne vers les pièces de théâtre présentées par les écoles secondaires et recourt aux théories autres que celles de littérature de la jeunesse.

La présente étude analyse un corpus de textes kenyans produits entre 2003 et 2012. Ces textes sont conçus pour les écoles secondaires en anglais et en français. Ensuite, elle aborde la question de production littéraire africaine dans une perspective post-coloniale. Elle intègre aussi une considération des éléments dramatiques. À notre connaissance, les textes dramatiques *en français* produits par les Kenyans n'ont pas encore fait l'objet d'une investigation scientifique. Notre étude est la première du genre à examiner l'écriture théâtrale en français au Kenya, par les Kenyans, à la différence des textes en anglais.

La plupart des études comparatives à travers le monde sont menées sur le roman où les thèmes de l'interculturalité sont presque toujours présents. À titre illustratif, Mayer¹ a pu comparer deux romans de Nina Baouraoui, un écrivain d'origine mixte : paternité algérienne et maternité française. Elle a problématisé, dans son étude, la classification de l'œuvre de Nina Baouraoui : est-ce une littérature française ou autre? Il s'agit d'une question de mixité de cultures, vu que l'auteur s'exprime en deux langues et par conséquent s'attache à deux cultures. La recherche s'est bâtie sur les notions d'identité littéraire et culturelle. Le fait que Baouraoui ait choisi d'écrire en français mène Mayer à étudier ses deux romans, *L'âge blessé* (Paris, Fayard, 1996) et *Le jour du séisme* (Paris, Stock, 1999), pour y rechercher les manifestations d'interculturalité. Mayer postule que la composition thématique de n'importe quelle œuvre littéraire est une représentation de la vision du monde qu'entretient cet auteur. Cette étude ne repose que sur l'objectif touchant à la culturalité dans les œuvres littéraires. Le point de divergence se trouve surtout au niveau du genre étudié.

¹ Amaëlle Mayer, *Identité Littéraire et Culturelle : L'interculturalité en littérature dans L'Âge blessé et Le Jour du séisme de Nina Bouraoui*. Mémoire de Master, Université Lumière, Lyon II, 2000.

Brüning (2006), dans sa thèse dont le sujet est « *Caribbean Connections: comparing Modern Anglophone and Francophone Caribbean Literature, 1950s-Present* », a comparé la littérature francophone et anglophone des Caraïbes à travers cinq décennies. Son étude questionnait la fragmentation des études caraïbéennes en deux, selon les langues, le français ou l'anglais, et s'est mise à montrer les relations historiques et culturelles entre les communautés diverses des Caraïbes. Brüning emploie une approche thématique dans son étude, pour comparer la littérature anglophone et francophone des Caraïbes sur une période de cinquante ans, avec l'objectif d'établir les représentations littéraires des liens historiques et culturels. Nous comprenons par là que cette étude cherche à établir les points culturels communs entre les anglophones et les francophones, qui dépassent le niveau linguistique et qui se renouent à un historique commun.

Sissao (2007), analysant la littérature au Burkina Faso, soulève la question de mixité des cultures dans son étude, ce qui le mène à déclarer : « la littérature africaine possède une spécificité qui résulte d'un vaste mouvement de métissage avec les influences culturelles endogènes et extérieures, notamment la culture européenne. » Sissao tire la conclusion que l'écrivain africain recourt le plus souvent à sa langue originale pour mieux exprimer ce qu'il a dans l'esprit. En cela, il rappelle l'africanité qui sous-tend quelques écritures littéraires africaines.

Quelques chercheurs établissent un lien entre la langue et la forme de littérature. Menang (2001) rappelle que la littérature africaine a toujours été orale, passée d'une génération à une autre, d'un siècle à un autre. Pour lui, la tendance actuelle d'écrire en langues européennes résulte d'une littérature en langues adoptées.

Du côté de la critique littéraire, la langue et la culture dans la littérature Africaine ont pendant longtemps fait l'objet des débats parmi les critiques littéraires, notamment Chinua Achebe (1975), Ngugi wa Thiong'o (1986, 1997),

Thaddeus Menang, (2001) et Isaiah Ilo (2006). Ngugi¹ stipule que la littérature dite « africaine » ne sera vraiment africaine que si elle est produite en langues africaines. Loin de soutenir ces propos, Achebe², fait appel aux Africains de ne pas rejeter ces langues héritées, mais plutôt de s'en servir au profit de l'Afrique, vu que ces langues offrent à ce continent un moyen de communication entre les nations différentes. Tout en préconisant l'emploi des langues européennes, il ne soutient pourtant pas la perte de ce qui est authentiquement africain. Dans ce même esprit, Asante³ compare la littérature africaine avec la tradition littéraire de l'Ouest. Il trouve que la protestation et l'imitation sont évidentes dans les thèmes et le style de la littérature africaine. Dans son article : « Language and Culture in African Postcolonial Literature » il montre à quel niveau la littérature africaine de protestation semble avoir imité les discours littéraires et coloniaux de l'Ouest sur les plans thématique, esthétique et méthodologique. Selon lui, la littérature africaine est caractérisée par une dualité et, par conséquent, il recommande l'hybridité pour que la littérature africaine puisse donner sa contribution à la littérature du monde.

Partageant les idées d'Achebe, Ilo⁴ ajoute un aspect qui atteste une position plus ouverte à la question de choix de langue. Ce faisant, il met en question l'idée même de culture africaine. Selon lui, seules les réalités courantes doivent déterminer le choix de la langue d'expression pour la littérature africaine. C'est pourquoi dans son article « Language in Modern African Drama », il propose l'emploi des parlers émergents dans la production littéraire africaine. Bien que la notion de « réalités courantes », comme évoquée par Ilo, soit soutenue dans notre recherche, elle se limite à comparer la littérature en deux langues européennes- le français et l'anglais- ce qui exclut les parlers mixtes proposés

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Homecoming: essays on African and Caribbean literature, Culture and politics*, Nairobi, Heinemann, 1972.

² Chinua Achebe, « The African writer and the English Language » In Achebe, C. *Morning yet on creation day*. London, Heinemann, 1975 p. 55-62.

³ Kwaku Asante-Darko, «Language and Culture in African Postcolonial Literature». *Comparative Literature and Culture* 2.1, 2000 <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss1/2>.

⁴ Isaiah Ilo, «Language in Modern African Drama». *Comparative Literature and Culture* 8.4 2006 URL : <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol8/iss4/>

par Ilo. Toutefois, ces derniers sont présents en tant que phénomènes linguistiques au sein des productions en langues européennes, qui constituent des pratiques d'affirmation de différence culturelle.

Ce travail démontre un aspect social touchant notamment sur les sujets de la famille. Dans une bonne moitié du corpus, les représentations penchent sur ce côté sociologique de la vie sociétale, ce qui exige un support théorique de ce domaine. Les recherches de Koffi Martin Yao¹ sur la famille et la parentalité en Afrique abordent des questions pertinentes sur les changements et les mutations perceptibles dans la famille africaine, à cette heure de la modernisation et d'industrialisation. Selon lui « la famille est, et reste, la base et le fondement même de toute civilisation. Si elle est malade, c'est la société tout entière qui en souffrira. »². Les mutations familiales qu'il note en Côte d'Ivoire, terrain de son étude, font écho dans la société kenyane, car elles reflètent ce qui se passe en Afrique noire dans son ensemble. La notion de grande famille, et tout ce qu'elle implique est en train de disparaître, l'augmentation des familles monoparentales et, en général, « la disparition progressive de certaines valeurs jugées fondamentales »³ sont une indication fiable sur « une nouvelle histoire [qui] est en train de s'écrire »⁴. C'est en effet cette nouvelle histoire qui nous intéresse et que nous nous engageons à repérer dans les œuvres d'art créées par les Kenyans de cette génération vivant l'ère de la nouvelle civilisation.

Dans notre démarche méthodologique, l'étude ne recouvre que le terrain kenyan. Seuls les textes conçus par les écrivains kenyans et présentés à la finale du KNDF ont été pris en compte. Il s'agit des pièces théâtrales conçues et représentées entre 2003 et 2012. Le corpus comprend seize textes théâtraux, huit en chacune des deux langues. Pour constituer les profils des auteurs, le travail a impliqué aussi les entretiens avec eux. Cependant, compte tenu des variations

¹ Koffi Martin Yao, *Famille et Parentalité en Afrique à l'heure des mutations sociétales*. Paris, L'Harmattan, 2014.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

dans les programmes de chacun et de par les deux langues considérées, l'étude s'inscrit dans la perspective comparatiste. Trois axes de comparaison sont pris en compte dans une analyse qualitative : l'emploi de la langue, les aspects théâtraux des textes et les thématiques liées au postcolonialisme.

Le présent travail se subdivise en quatre chapitres dont le premier aborde les questions fondamentales qui délimitent le cadre de notre étude. Nous nous donnons pour tâche, dans cette phase initiale, d'éclairer le contexte de la recherche, ses aspects spatial, temporel, littéraire et socioculturel. Il est question de donner des précisions sur le Kenya en général et le KNDF en particulier. En d'autres termes, nous nous engageons à tracer l'évolution du théâtre du KNDF dans l'historique du pays. Cette étape permet d'interroger les forces susceptibles d'influencer la production théâtrale kenyane, notamment dans le cadre scolaire.

Le deuxième chapitre est une présentation de la base théorique et conceptuelle de l'étude. Deux dimensions principales définissent ce travail. D'une part, la perspective post-coloniale sous-tendant les œuvres et, d'autre part, l'aspect dramaturgique des textes. En cela, les concepts relevant de la pensée post-coloniale sont élaborés pour montrer en quoi ils contribuent à la question de l'identité culturelle. De même, les théories portant sur le texte de théâtre sont ciblées.

Le troisième chapitre est la première étape de l'analyse du corpus. Il s'avère important de porter un éclairage, d'abord, sur les textes du corpus : seize textes de théâtre, huit en anglais et huit en français, appartenant à quatre auteurs de langue anglaise et six de langue française et, ensuite, aux titres de ces textes. L'intérêt aux titres est lié à l'effet qui accompagne l'acte de nommer. Nous nous référons à des cas précis tirés du contexte kenyan et du KNDF. D'autres composantes des textes de théâtre sont considérées à ce point. Il s'agit des éléments spatiaux et temporels, ainsi que des techniques théâtrales. Nous abordons également dans ce chapitre, l'emploi de la langue dans les textes, avec une intention particulière portée sur les aspects de fidélité ou de subversion par

rapport aux règles de la langue. Enfin, nous considérons les personnages en examinant l'onomastique et leurs caractères.

Le quatrième chapitre constitue l'analyse des thèmes qui découlent des textes du corpus. De manière générale, notre étude cherche à établir en quoi les textes du corpus reflètent la société kenyane. Raison pour laquelle nous jugeons nécessaire de souligner l'importance de l'effet miroir de ces pièces. Les thèmes dégagés relèvent de tous les domaines de la vie des Kenyans. Ils soulèvent des questions d'importance nationale et internationale : la famille et le parentage, la jeunesse et l'éducation, la sexualité, la corruption, et les relations entre le Kenya et l'Occident.

CHAPITRE 1. ÉLÉMENTS CONTEXTUELS

Introduction

Dans ce premier chapitre, nous nous donnons pour tâche de fournir, autant que possible, les informations qui facilitent la compréhension de notre étude. Cela est d'autant plus important en raison du genre de corpus que nous étudions que ce sont des textes inédits. Il s'agit de textes dramatiques écrits par des Kenyans en anglais et en français dans le cadre d'un festival annuel du théâtre scolaire. Pour les contextualiser donc, nous procédons en trois étapes. D'abord, nous les plaçons dans leur contexte géographique dont les aspects socioculturels, politiques et littéraires sont divulgués et expliqués. Ensuite, nous rassemblons, dans la deuxième et la troisième étape(s), les données intellectuelles qui servent de contexte scientifique dans lequel rentre l'étude et, donc, auquel nous rapprochons notre corpus. Ces données se divisent en deux catégories : l'une qui traite de l'identité dans ses relations avec la langue et la culture en Afrique postcoloniale, et l'autre qui aborde la question de l'identité à travers des manifestations théâtrales dans l'espace africain.

1.1 Le Kenya

1.1.1 Contexte socioculturel

L'histoire du Kenya recouvre trois moments majeurs : le précolonial, le colonial et le postcolonial. Ces moments représentent également une trajectoire qui affecte tous les domaines de la société kenyane. Avant l'arrivée des Blancs, ce territoire, dont les frontières ont connu quelques modifications au cours des années, comprenait des communautés ethniques qui pratiquaient leurs activités économiques, politiques, religieuses et culturelles selon leurs traditions diverses. Ce pays est d'une large population de plus de quarante millions d'habitants¹ constituée de plus de quarante groupes ethniques. Un parcours de l'histoire du Kenya révèle que tous ces groupes ethniques ont émigré à leur présente habitation à partir des différentes parties du continent au cours des siècles passés. Les Luos, par exemple, qui habitent le long du lac Victoria, y ont immigré de leur domicile originel qui recouvrait le Nord de l'Ouganda, le Sud du Soudan et le Sud-Ouest de l'Éthiopie, entre 1200 et 1800². Les Luos constituent l'une des grandes tribus du pays, tout comme les Kikuyus³, les Luhyas et les Kalenjins⁴. Chaque communauté se distingue par sa culture, ses pratiques traditionnelles et, bien sûr, sa langue. Il y a pourtant quelques traits culturels semblables entre quelques ethnies au sein d'une même catégorie linguistique.

En plus des ethnies indigènes kenyanes, il existe aussi des Kenyans d'origine asiatique et européenne. Les pionniers de ces groupes arrivent dans les années de la colonisation. Après l'indépendance, certaines familles ont préféré s'installer définitivement dans le pays nouvellement indépendant. Les plus

¹ Selon le dernier recensement officiel, la population était à 38,6 millions d'habitants. Cf. *Kenya 2009 Population and Housing Census Results*. Les estimations actuelles situent le chiffre à plus de 40m, par exemple 41.8m en 2013 d'après le Kenya National Bureau of Statistics, *Kenya Facts and Figures 2014*.

² Bethwell A. Ogot, *Historical dictionary of Kenya*. London and Metuchen N.J., The Scarecrow Press, Inc., 1981.p; 124

³ Les Kikuyus sont le groupe ethnique majoritaire au Kenya – 22% de la population. Ils occupent la région centrale du pays près du mont Kenya.

⁴ Les Luhyas et les Kalenjins sont des groupes composés chacun des plusieurs sous-groupes qui habitent une même région et dont les langues sont des dialectes d'une même langue-mère.

connues parmi celles-ci sont celles de Delamere et d'Adamson¹. Ils forment la première génération des Kenyans non-indigènes. Au cours du temps, d'autres Européens et Indiens ont immigré au Kenya, augmentant ainsi le nombre de ces deux catégories. En raison du grand nombre d'ethnies qui habitent ce pays, le Kenya se caractérise par une riche diversité culturelle qui démontre une esthétique mosaïque particulière, mais qui peut, elle aussi, devenir la cause des divisions et hostilités ethniques.

Quoique beaucoup de politiciens se vantent du riche héritage culturel kenyan, les intellectuels décrivent ce pays comme étant « une terre de contraste »². L'historien kenyan, Bethwell A. Ogot, explique que le Kenya a des cultures riches et variées dont le peuple est fier, mais en même temps la scène culturelle dans le pays continue à être dominée par les idéologies étrangères³. Partout, la marque du colonialisme demeure, et cela malgré les dizaines d'années d'indépendance. Un bon pourcentage de villes, de lacs, de montagnes, de monuments historiques et de rues porte des noms qui leur ont été attribués par les Anglais lors de la colonisation. À titre indicatif, il y a Mount Kenya⁴ en lieu et place de *Kirinyaga*, Lake Victoria à la place de *Nam Lolwe*, et Kisumu au lieu de *Wi Nam*. Ainsi s'affiche un aspect du contraste que soulève Ogot. En plus, ce pays de l'Est de l'Afrique répond à un nom qui lui a été collé par l'Angleterre. C'est ainsi que ces repères identitaires importants ne détiennent que les mémoires de la colonisation britannique. Un jeune kenyan qui demande l'origine du nom du lac Victoria, par exemple, aura comme explication l'histoire de la colonisation. Le pays est donc *recouvert des mémoires européennes* comme le dit bien Ngũgĩ⁵, notamment celles des Anglais. La visibilité des tribus du Kenya

¹ George et Joy Adamson étaient des écologistes qui se passionnaient des lions. Leurs efforts à la réhabilitation des lions au Kenya ont inspiré le film *Born Free* produit en 1966.

² Bethwell A. Ogot, *op. cit.*

³ Ogot, *op. cit.*, écrit : « she has rich and varied cultures of which her people are rightly proud while at the same time the cultural scene in the country continues to be dominated by foreign ideologies » p. 1.

⁴ Le pays tire son nom de cette montagne qui est le plus haut du territoire.

⁵ Dans son essai « Dismembering practices: planting European memories in Africa », in *In the Name of Mother*, Ngũgĩ écrit : « The African landscape is blanketed with European memory of place », p. 5.

et de leurs cultures n'est donc pas évidente, surtout dans les milieux urbains. Selon Ngũgĩ, cette faible visibilité est due au fait que la mémoire des indigènes est recouverte d'une mémoire européenne¹.

Bien que le Kenya ait une diversité culturelle bien remarquable, si l'on tient compte du nombre de groupes ethniques, ce sont les Maasaï, une tribu plutôt minoritaire d'une population de moins d'un million d'habitants, selon le recensement de 2009, qui s'affiche le plus sur la scène mondiale comme représentant la culture kenyane. Cela s'explique par le fait que ce groupe ethnique a, pendant longtemps, résisté aux changements amenés par la modernité et ont obstinément maintenu leurs pratiques traditionnelles, surtout leurs habitudes vestimentaires qui sont une grande attraction pour les touristes. En plus, leurs institutions sociales telles que celle d'initiation - « moranisme »² - et leurs danses traditionnelles continuent à émerveiller non seulement les étrangers, mais aussi les Kenyans des autres groupes ethniques. En cela, ce sont les Maasaï qui portent, depuis des années, la face culturelle du Kenya à l'échelle internationale.

Sur le plan linguistique, le Kenya est aujourd'hui, suite à la colonisation anglaise, connu comme un pays anglophone d'Afrique de l'Est. Il est entouré de voisins qui ont comme langues officielles, le kiswahili pour la Tanzanie, l'anglais en Ouganda, l'arabe et le somalien en Somalie et plusieurs langues en Éthiopie : l'amharique, l'anglais, l'arabe, l'oromigna et le tigrinya³. C'est un pays multilingue, et donc multiculturel, en raison de ses quarante-trois groupes ethniques qui se regroupent en trois familles linguistiques majeures – les tribus bantoues, les tribus nilo-sahariennes et les tribus couchitiques. En plus des langues vernaculaires, il s'y parle aussi le kiswahili et l'anglais, les deux langues

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *ibid.*, p. 5-6.

² Julius Sigei, « Changing times pose a dilemma for Maasai morans », in *Saturday Nation*, April 7, 2012, Weekend p. 18-19. Il explique « moranism » comme une institution d'initiation chez les Maasaï qui commence dès la circoncision à l'âge de 18 ans et se termine quand les *morans* (les guerriers) passent au stade de jeune adulte et peuvent maintenant fonder leurs familles.

³ L'oromigna et le tigrinya sont des langues régionales officielles. Ces informations sur l'Éthiopie sont prises du site <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/ethiopie/presentation-de-l-ethiopie/>.

officielles¹. Entre eux, les autochtones kenyans ne se limitent pas à leurs propres langues ethniques. Beaucoup parlent aussi une ou deux autres langues locales en plus de celle qui est leur langue maternelle. La majorité des Blancs kenyans sont d'origine anglaise et parlent donc l'anglais. Les Indiens aussi ont leurs langues originelles qu'ils ont maintenues au cours des années. À part leurs langues d'origine, ils parlent aussi l'anglais et le kiswahili. Certains parlent également la langue vernaculaire des tribus avec lesquelles ils cohabitent. Outre l'anglais, d'autres langues européennes, ainsi que l'arabe, sont pratiquées dans le pays. Il s'agit du français, de l'allemand, de l'espagnol, de l'arabe, du chinois et du japonais. Celles-ci ont le statut de langues étrangères et sont enseignées à titre facultatif, dans les écoles et les universités kenyanes.

Le français, dont l'enseignement a commencé en 1967² dans les écoles secondaires, est aujourd'hui le plus répandu de cette catégorie de langues. Au fil du temps, la croissance du nombre d'écoles primaires et secondaires³ qui proposent le français comme matière à apprendre fait que cette langue est, de ces langues étrangères, la plus importante au Kenya⁴, car enseigné dans 500 écoles secondaires dans le pays⁵. En plus des écoles, l'Alliance française, qui a quatre centres dans le pays⁶, attire des apprenants tout au long de l'année. Les cours de débutants ainsi que ceux du français de spécialité y sont proposés. Au niveau supérieur, le français est proposé dans huit universités. L'allemand, quant à lui, existe dans le pays depuis 1972 et s'apprend aujourd'hui dans quatre-vingt-deux

¹ Le kiswahili est désigné langue officielle en 2010 pour être au même niveau que l'anglais qui l'est depuis l'indépendance en 1963.

² Chokah M. M., 2012, *L'Enseignement du français au Kenya*, Nairobi, The Jomo Kenyatta Foundation, p. 32.

³ Officiellement, l'apprentissage du français débute en première année du secondaire. Pourtant, beaucoup d'écoles primaires, notamment les écoles privées, proposent les cours du français à leurs élèves. Pour la grande part, c'est un moyen d'attirer des élèves.

⁴ Des statistiques importantes qui indiquent la présence du français au Kenya se trouvent dans *l'Annuaire de l'enseignement du français au Kenya*, sur le site officiel de l'association des enseignants du français au Kenya, la KATF, avec l'ambassade de France au Kenya : <http://www.frenchinkenya.com/>.

⁵ *Ibid.* Voir aussi *La Gazette du Kenya*, No 34 Janvier 2014, p. 5. Une mensuelle électronique de l'ambassade de France au Kenya sur www.ambafrance-ke.org

⁶ Le centre principal est à Nairobi. Celui-ci accueille plus d 4000 apprenants par an. Les autres sont à Mombasa, à Eldoret et à Kisumu. <http://www.frenchinkenya.com/>.

écoles secondaires. En plus de cela, plusieurs institutions de langue privées existent, surtout dans la capitale, où l'on peut apprendre cette langue. L'arabe attire surtout les apprenants musulmans. Il est aussi enseigné dans quelques écoles, à titre facultatif, depuis 1985. Aujourd'hui, environ quarante écoles proposent les cours de cette langue. En 2014, quatre mille étudiants du secondaire ont passé l'examen de la langue arabe au KCSE¹. Plus récemment, la langue chinoise a fait son entrée à l'université au Kenya, avec l'accord du ministère de l'Éducation. En 2005, le Confucius Institute a été inauguré à l'université de Nairobi² et enregistre chaque année de bons effectifs. D'autres universités ont aussi introduit les cours de cette langue, par exemple, Pwani University à la côte et Kenyatta University au centre. Il est d'ailleurs envisagé d'introduire la langue dans toutes les écoles primaires et quelques écoles secondaires dès 2017³.

Pour clore cette rubrique sur le paysage linguistique du Kenya, disons un mot sur le *sheng*, un parler populaire qui existe dans le pays depuis les années soixante. Le moment exact de son apparition est, pourtant, difficile à situer⁴. *Sheng*, une variété linguistique moderne, est né d'un mélange de plusieurs langues dont le kiswahili, l'anglais et quelques langues locales, notamment les langues bantoues. Cette langue est généralement supposée être une forme de kiswahili du fait qu'elle est basée sur la structure syntaxique de celui-ci. En tant que parler populaire, elle est en constante évolution et diffère d'une région à une autre. Réservé auparavant aux jeunes, le sheng se parle aujourd'hui par tous les groupes d'âges. Évidemment, ceux qui étaient jeunes au moment de son apparition sont aujourd'hui adultes et ont continué à utiliser ce code.

¹ Kenya Certificate of Secondary Education

² The Confucius Institute of the University of Nairobi est la première faculté de ce genre à être établie en Afrique. <http://confucius.uonbi.ac.ke/node/681>

³ Selon le Kenya Institute of Curriculum Development (KIRD), tous les élèves commençant le primaire et le secondaire en 2017 auront à apprendre la langue chinoise. Cela rentre dans leur processus de revue des programmes scolaires. <http://www.enkoeducation.com/kenya-chinese-subject-to-be-taught-in-schools-from-2017/>

⁴ Frederick Kang'ethe-Iraki, « Cognitive efficiency: The *Sheng* Phenomenon in Kenya », in *Pragmatics* 14:1. 55-68 2004.

Le paysage linguistique au Kenya, surtout avec l'introduction continuelle des langues étrangères, rend compte d'une tendance qui renforce le caractère plurilingue de la société kenyane. En effet, bon nombre de Kenyans, notamment ceux qui habitent les milieux urbains, s'intéressent de plus en plus à d'autres langues et deviennent ainsi multilingues et pluriculturels.

1.1.2 Littérature et politique

La littérature kenyane, d'abord orale depuis ses origines, prend sa forme écrite au cours des années de la colonisation. Avant l'indépendance du Kenya, comme le montre Esther Mbithi, il y avait déjà quelques publications en langue kiswahili¹. Entre 1950 et 1959, elle compte quatre textes écrits en cette langue, dont la pièce *Nakupenda lakini*² [*Je t'aime, pourtant*]. Ngũgĩ nomme aussi la pièce *Maisha ni nini ?* [*Qu'est-ce que la vie ?*] écrite par Kimani Nyoike en 1955³. L'anglais est utilisé pour la première fois par Jomo Kenyatta (qui devient le premier président du Kenya) quand il publie, en 1938, son livre anthropologique *Facing Mount Kenya*⁴. Les œuvres fictionnelles en anglais apparaissent dans les années 1960 avec comme pionnier, *Weep not Child* (1964)⁵ suivi de *The River Between* (1965)⁶, tous deux de Ngũgĩ wa Thiong'o⁷. Mais avant ses romans, Ngũgĩ a rédigé une pièce de théâtre, *The Black Hermit* [*L'Hermite noir*] en 1962⁸, lors de ses études à l'université Makerere en

¹ Esther K. Mbithi, « Multilingualism, Language Policy and Creative Writing in Kenya. » In *Multilingualism and Education in Africa*, Open Access research, 2014. <http://www.multilingual-education.com/content/4/1/19> Consulté le 26/1/2015.

² Ngũgĩ note dans *In the House of the Interpreter*, Nairobi, East African Educational Publishers, 2013, p. 21, que cette pièce a été écrite par Henry Kuria qui était alors élève à Alliance High School. Elle a été jouée à l'école puis représentée à la communauté.

³ Ngũgĩ, *ibid.*

⁴ Jomo Kenyatta, *Facing Mount Kenya*, London, Seeker and Warburg, 1938, avec une introduction de l'anthropologue Bronislaw Malinowski.

⁵ *Enfant ne pleure pas*, Hatier, 1983. Traduit de l'anglais par Yvonne Rivière.

⁶ *La Rivière de vie*, Présence Africaine, 1988. Traduit de l'anglais par Julie Senghor.

⁷ Ngũgĩ wa Thiong'o est le premier romancier Est-africain à publier en anglais. Paul Wafula, « Writing in local languages can instil a sense of pride », *Sunday Standard*, April 19, 2015, Sunday Magazine - Literary discourse p. 8.

⁸ Cette pièce, écrit et joué en 1962 pour les célébrations d'indépendance d'Ouganda a été publiée plus tard en 1968 chez Heinemann.

Ouganda. Celle-ci a été présentée la même année à l'occasion de la fête de l'indépendance de l'Ouganda.

En général, l'anglais domine la scène littéraire kenyane du fait qu'il est, non seulement la langue officielle, mais aussi la langue d'enseignement. En cela, ceux qui écrivent trouvent beaucoup plus facile de s'exprimer en cette langue européenne qu'en d'autres langues locales. Malgré cette dominance de l'anglais, les Kenyans produisent aussi des textes littéraires en langues vernaculaires. Grace Ogot (1930-2015) a écrit trois textes en Luo (ou dholuo), sa langue maternelle : *Aloo kod Apul-Apul* (1981) [Aloo et la gazelle], *Ber Wat* (1981) [Les Bienfaits de la famille] et *Miaha* (1983) [La Mariée]¹. Ce dernier est traduit en anglais comme *The Strange Bride*². Au fil du temps, les productions littéraires se multiplient en presque toutes les langues. Néanmoins, la dominance de l'anglais perdure quoi qu'il soit une langue héritée de la colonisation et donc langue étrangère par ses origines. Un pays nouvellement sorti de la colonisation et dont les écrivains s'expriment en la langue des colonisateurs, cela évoque des questions sur le contenu thématique de ses œuvres. De toute la collection d'œuvres littéraires, il y a eu différentes orientations. Certaines étaient des romans historiques, par exemple *Coming to Birth* (1986) où l'auteur, Marjorie Macgoye Oludhe, à travers le parcours du personnage principal, retrace l'histoire du Kenya depuis les années 1950 (avant l'indépendance) jusqu'aux années 1970. Margaret Ogola fait la même chose dans son roman *The River and the Source* (1994) avec une histoire qui recouvre quatre générations d'une famille. Dans ces romans historiques ainsi que dans beaucoup d'autres œuvres, la culture du peuple indigène est illustrée très clairement. Citons à ce propos les œuvres telles que *Land Without Thunder* (1966) de Grace Ogot ainsi que les deux romans ci-dessus mentionnés, celui de Margaret Ogola et celui de Marjorie Oludhe, pour la culture

¹ Nous donnons ici une traduction littérale de ces titres.

² *The Strange Bride*, Nairobi, Heinemann Kenya, 1989. Traduction de dholuo par Okoth Okembo.

des Luo (aussi: Joluo)¹, *Facing Mount Kenya* (1938) de Jomo Kenyatta et *The River Between* (1965) de Ngũgĩ wa Thiong'o pour la culture des Kikuyu (aussi: Gikuyu ou Agikuyu)². Outre la culture, les écrivains abordent les questions politiques des années précédant l'indépendance et après : la trahison, l'inégalité sociale, la corruption et l'injustice. Ce sont les thèmes qui caractérisent, entre autres, *Weep not Child* (1964) *A Grain of Wheat* (1967) et *Petals of Blood* (1977) de Ngũgĩ, *Going Down River Road* (1976) et *The Coacroach Danse* (1979) de Meja Mwangi.

La littérature en kiswahili est restée paradoxalement très limitée dans le pays pendant beaucoup d'années après l'indépendance. Malgré que le kiswahili soit la langue nationale, les Kenyans ont préféré écrire en anglais. Cela pouvait s'expliquer de deux manières. D'abord, l'anglais est, depuis l'indépendance, la langue officielle et, par conséquent, langue d'enseignement. Il est donc beaucoup plus pratiqué à l'école et dans l'administration en général, ce qui facilite son emploi par ceux qui voudraient écrire. En plus, les politiques linguistiques et éducatives n'ont pas, pendant longtemps, favorisé le kiswahili. Le gouvernement kenyan, en prenant le pouvoir à l'indépendance, a juste maintenu l'anglais comme langue officielle et a complètement ignoré le kiswahili qui, à ce moment-là, ne figurait même pas dans le programme scolaire. L'avantage accordé à la langue héritée de la colonisation a fait que les Kenyans sont devenus plus compétents en anglais qu'en Kiswahili et d'autres langues vernaculaires. Esther Mbiti³ explique cette situation pitoyable où « le traitement préférentiel » de la langue des colonisateurs traversait toute l'Afrique. Ayant commencé avant les indépendances, cette tendance, d'après elle, a fini par produire des « gouvernements des élites qui évitaient les langues indigènes »⁴. Au lieu de saisir

¹ Un groupe ethnique de la famille nilo-saharienne qui occupe la région du lac Victoria au Kenya. C'est troisième plus large groupe du pays – 13% de la population.

² Un groupe ethnique de la famille bantoue, la plus grande tribu du Kenya (22% de la population). Ils habitent la partie centrale du pays, autour du mont Kenya.

³ Esther K. Mbiti, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*, Notre traduction de l'anglais.

l'occasion créée par l'indépendance pour définir une politique linguistique qui assurerait la survie des langues locales, le nouveau gouvernement kenyan s'est contenté d'assurer la continuité de la situation créée par l'administration coloniale. Le kiswahili a été aboli dans les écoles par l'administration coloniale en 1953, suite à la déclaration de l'état d'urgence en 1952. À l'indépendance donc, il n'y avait que l'anglais qui dominait dans le système d'éducation. Pour cette raison, la première commission d'éducation instituée en 1964¹, a accordé une grande importance à la question de la langue. C'est suite à ses recommandations que le kiswahili a été réintroduit à l'école au Kenya². Il fallait pourtant attendre l'année 2010 pour que cette langue acquière le statut de langue officielle au même titre que l'anglais.

Une prolifération de la littérature en kiswahili s'observe à partir des années 1990, motivée par les demandes de la fiction en cette langue par le ministère de l'Éducation. C'est pour cela que les romans et textes de théâtre qui sont publiés en cette langue sont, pour la plupart, à visée scolaire. Par souci de vouloir vendre, les écrivains en kiswahili se battent pour que leurs œuvres soient reconnues comme textes d'étude à l'école. Nous en repérons quelques exemples : des romans qui sont surtout à visée morale tels que *Siku Njema* (1996) de Ken Walibora, *Duna Mashaka Makuu* (2003) de Lenin Omar, *Uhondo Mchungu* (2005) de Moses Andere, *Nazikumbuka Ndoto* (2004) de Ali Hassan Njama, *Malimwengu Msumeno* (2002) d'Edward Monjero, *Maisha Kitendawili* de John Habwe (2000), *Fumbo la Hadaa* de Swaleh Mdoe (2005) et *Mkondo wa Maisha* de Ali Hassan Njama. Parmi les pièces en kiswahili nous comptons, entre autres, *Kilio cha Haki* (1982) d'Alamin Mazrui, et *Amezidi* (1995) de Said Ahmed Mohammed.

¹ Simeon H. Ominde, *Kenya Education Commission Report*, Republic of Kenya, Nairobi, Government Printers, 1964.

² Esther Mbithi, *op. cit.*

À part les romans et les nouvelles, il y a des œuvres théâtrales dont la majorité sont en anglais, et écrites par les hommes de théâtre kenyans, tels que Ngũgĩ wa Thiong'o, Ngũgĩ wa Miiri, Micere Mugo, David Mulwa, Francis Imbuga et Jimmy Makotsi. Francis Imbuga est le plus célèbre et le plus lu de tous les dramaturges kenyans. Il débute sa carrière théâtrale pendant ses années universitaires quand il était encore étudiant en licence. Professeur de littérature et des arts de la scène à l'université Kenyatta au Kenya, il poursuit, avec passion, sa pratique du théâtre jusqu'à sa mort en 2012, juste avant la sortie de sa dernière pièce, *Green Cross of Kafira*¹ [Croix verte de Kafira]. Nous poursuivons la discussion sur le théâtre dans la partie 1.3.3 de notre thèse.

Concernant la langue d'expression pour la littérature, les années 1980 inaugurent une nouvelle tendance au Kenya. Une collection de textes écrite en français apparaît sur la scène littéraire kenyane, constituée de textes publiés sous forme de contes et nouvelles. Cette collection contient, par exemple, *L'homme qui portait un bébé dans son genou et d'autres contes du Kenya* (2009) de Daniel Mwema, *Chepsosir l'héroïne* (2011) de G. Mwangi et *Destin aux mains* (2008) de David Kathonde. À part ces textes publiés, il existe, depuis 1986, beaucoup d'autres textes d'expression française non publiés. Il s'agit des textes dramatiques écrits en français, ou traduits de l'anglais en français, surtout par les enseignants du français langue étrangère (FLE) du secondaire. Cette catégorie de textes émerge à côté d'une autre du même genre, mais d'expression anglaise, dont l'origine remonte à 1959. Ces deux groupes de textes sont écrits dans le cadre du festival annuel de théâtre au Kenya - le *Kenya National Schools and Colleges Drama Festival*, connu plus communément comme le *Kenya National*

¹ Francis Imbuga, *The Green Cross of Kafira*, Nairobi, Bookmark Africa, 2013. Publication post-hume.

*Drama Festival*¹. Cet événement qui est l'intérêt principal de cette étude est développé davantage plus loin dans la partie 1.1.3 qui traite du théâtre au Kenya.

La littérature, nous le savons, ne se produit pas dans un vide. Ce qu'écrit le romancier, le dramaturge, le nouvelliste ou l'essayiste est informé par les intrigues socioéconomiques, religieuses et politiques de son quotidien. Tout écrivain, dit Ngũgĩ, est influencé par la société dont il fait partie et l'écrivain kenyan ne fait pas exception. Comme il enregistre, plus ou moins avec précision, les conflits et les tensions dans son monde changeant², il ne manquerait pas d'aborder les questions de la politique du jour, ce qui fait que tout écrivain devienne un *écrivain en politique* augmente le sens de l'auteur³. Cet aspect politique rapproche l'œuvre de l'écrivain fictionnel de celle du journaliste qui écrit sur le quotidien de la société: comment les gens vivent, travaillent, aiment et pensent⁴. Pour cette raison, l'expérience des deux groupes (écrivains fictionnels et journalistes) a été plus ou moins la même au Kenya pendant longtemps. Malgré l'essor de la littérature dans la période succédant à l'indépendance, l'atmosphère paisible n'a pas duré longtemps pour les écrivains kenyans. En effet, les années 1980 et 1990 étaient les plus difficiles. Ces deux décennies ont été caractérisées par le manque de liberté d'expression et la censure imposés par le régime au pouvoir. C'est une période décrite par Rasna Warah comme « les années tumultueuses de 1980, quand les écrivains, les artistes et les intellectuels ont été emprisonnés, torturés ou contraints à s'exiler par le gouvernement de Moi. »⁵ Il était facile d'être arrêté pour des « crimes » liés à

¹ Plusieurs variantes existent de l'appellation de ce festival dont : The (Kenya) Schools Drama festival, The Schools Drama Festival, The National Drama Festival, etc. elles reviennent toutes au même événement.

² Ngũgĩ wa Thiong'o, « The Writer in a changing society », in Ngũgĩ, *Homecoming*, *op. cit.*, p. 47., « Being a kind of sensitive needle, he registers, with varying degrees of accuracy and success, the conflicts and tensions in his changing society. »

³ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Writers in politics: A re-engagement with issues of literature and society*, Portsmouth (NH), Heinemann, 1997.

⁴ Rasna Warah, *Red Soil and roasted Maize*, Bloomington, Authorhouse, 2011, p. 5.

⁵ *Ibid.*, p. 14: « The turbulent 1980s when writers, artists and intellectuals were being jailed, tortured or forced into exile by Moi's government. » Notre traduction.

l'expression et même à l'imagination¹, deux éléments à la base du vécu et du métier d'un écrivain. La liberté d'imaginer et de s'exprimer était restreinte. Que doit donc faire l'écrivain dans une telle situation ? Il n'a que deux choix : soit il reste fidèle à lui-même et risque l'emprisonnement, voire la mort, soit il s'aligne sur le pouvoir pour chanter ses louanges dans le but de survivre.

Pour témoigner du pouvoir écrasant qui œuvrait contre l'expression libre, Ngũgĩ confirme qu'une association d'écrivains kenyans créée vers la fin des années 1970 a été paralysée par l'État et la plupart des fondateurs exilés². Ngũgĩ lui-même, ayant choisi de ne pas se conformer au pouvoir par des fausses louanges, a été emprisonné sans procès en 1977³, à la suite d'une production théâtrale. Peu après, il a échappé à une tentative d'assassinat, entraînant ainsi son chemin d'exil. Il raconte comment, en 1982, étant à Londres pour le lancement de trois de ses œuvres, il apprend qu'à son retour au pays, il devait être arrêté et probablement éliminé⁴. Par conséquent, il n'a pas choisi de retourner au Kenya, mais plutôt est resté en Angleterre, sous la protection de son éditeur. Cette réalité est davantage attestée par l'expérience des journalistes. Ce même régime est accusé d'avoir plus ou moins supprimé les voix journalistiques, en plus des voix littéraires, qui se levaient contre les pratiques injustes et corrompues des autorités politiques. Il y a eu de nombreuses menaces et attaques contre la presse, témoignées durant ces années. Fred Oluoch, chroniqueur politique pour l'hébdomadaire *The East African* rapporte le danger qui accompagnait le reportage des faits politiques. Sa carrière, voire sa vie était toujours risquée⁵. Il décrit un journalisme plutôt effrayé lors du règne du premier président (1963-1978), un journalisme qui n'osait pas aborder certains sujets. Du deuxième

¹ Warah, *ibid.*, p. 67, note que « people were even afraid to think, in case their thoughts could be seen. »

² Ngũgĩ wa Thiong'o, *Penpoints, Gunpoints and Dreams: Towards a critical Theory of the Arts and the State in Africa*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 1.

³ Jane Wilkinson (ed.), *Talking with African Writers*, London, James Currey, 1992, p. 124.

⁴ Ngũgĩ wa Thiong'o, « Birth of a Literature », *In the Name of Mother*, Nairobi, EAEP, p. 7.

⁵ Fred Oluoch, dans son article, « Journalist Integrity and independence of the Press. How I relate to these issues as a journalist », écrit: « political reporting in Kenya is a very dangerous exercise since you have to know who's toes you are stepping on and what impact it might have on your life or career »

gouvernement (1978-2002), il rapporte que c'est « *la période qui a vu les plus grandes souffrances compte tenu de ses lois draconiennes, des persécutions et des détentions arbitraires des journalistes, sans oublier le harcèlement des maisons de presse* »¹. Pourquoi, demande Ngũgĩ, l'état doit-il percevoir l'écrivain comme ennemi ?² C'est la même question qui a préoccupé Brecht qui ne voyait pas la logique de craindre la plume alors qu'il (l'État) possède tous les mécanismes du pouvoir. C'est ce que démontre son poème dans ces mots :

<p>Given the immense power of the regime Its camps and torture cellars It's well fed policemen Its intimidated or corrupt judges Its card indexes and lists of suspended persons Which fill whole buildings to the roof One would think they wouldn't have to Fear an open word from a simple man.³</p>	<p>Par la puissance immense du régime Par ses camps et ses chambres de torture Par ses policiers bien nourris Ses juges intimidés ou corrompus Ses indexes de cartes et listes de personnes suspendues Qui remplissent jusqu'au plafond, des bâtiments entiers On croirait qu'ils n'auraient rien à craindre d'un mot ouvert provenant d'un homme simple.⁴</p>
---	---

Cette confrontation entre *la plume et le fusil* était bien réelle au Kenya comme ailleurs dans le monde. La représentation de la réalité, un rôle majeur de la littérature, ne devait se faire que selon les définitions des pouvoirs. C'est ainsi que la littérature kenyane a souffert. Beaucoup d'écrivains kenyans, craignant la tyrannie du régime, ont tout simplement rangé leurs plumes et arrêté leurs initiatives d'écrire. Dire la vérité n'avait plus de valeur. Les meilleurs qui ont tenu bon ont quitté le pays pour échapper au bourreau. Nous en comptons, par exemple, Ngũgĩ wa Thiong'o, Micere Mugo et Ngũgĩ wa Miiri. À ce propos, Rasna Warah parle justement d'un pays qui « a étranglé la créativité chez

¹ *Ibid.*, Notre traduction de l'anglais.

² Ngũgĩ, *op. cit.*, p. 9: « Why is the writer, or more broadly the artist, then, with his feather, with his bottle of ink, and a white piece of parchment, often seen as a threat to the absolutist state of whatever ideological colour, guise, or credo? »

³ Bertolt Brecht, *Poems*, London, Methuen, 1976, p. 297-8, cité dans Ngũgĩ, *Penpoints, Gunpoints and Dreams*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ Notre traduction

quelques-uns de ses meilleurs et plus intelligents »¹. En effet, c'est le théâtre qui a connu beaucoup de tumultes au Kenya, dus à l'intolérance du pouvoir, même si c'est le domaine que le gouvernement a toujours préféré pour promouvoir ses projets. Nous allons montrer cela ci-après en retraçant le parcours du théâtre dans le pays.

1.1.3 Le théâtre kenyan

Au Kenya, le théâtre tel qu'il est aujourd'hui trouve ses débuts dans les années de colonisation. Avant cela, ce théâtre, comme tout théâtre africain du passé, avait une forme qui se distinguait nettement de celle de l'Occident. Son oralité et son intégration au « rythme de vie la quotidienne » ainsi que son expression en langues indigènes sont des marques de distinction à part entière. La scène d'écriture théâtrale en langues européennes au Kenya s'ouvre dans les années 1960. *L'Hermite noir* de Ngũgĩ wa Thiong'o, est la première pièce en anglais publiée, non seulement au Kenya, mais aussi en Afrique de l'Est. Surtout romancier et essayiste, cet auteur fait aussi du théâtre dont il publie quelques titres : *The Black Hermit* (1964)², *I Will Marry When I Want* (1977)³, *The Trial Of Dedan Kimathi* (1976)⁴. À part Ngũgĩ, d'autres dramaturges se sont fait entendre dans le pays et même au-delà. Francis Imbuga, le plus connu et cité dans le domaine, compte dans son répertoire plus de dix pièces dont les plus réussies sont: *Betrayal in the City* (1976), *Game of silence* (1977), *The Succesor* (1979), *The Return of Mgofu*, *Man of Kafira* (1984), *Aminata*, (1988). Quelques-uns de ces textes sont devenus des classiques kenyans, recommandés pour le programme scolaire et donc étudiés pour préparer les examens nationaux. On peut citer David Mulwa et Jimmi Makotsi parmi les dramaturges kenyans qui ont publié des

¹ Rasna Warah, *Red Soil and Roasted Maize*, op. cit., p. 81. Notre traduction de l'anglais.

² *L'Ermite noir*, écrite lorsqu'il était étudiant à Makerere University et jouée pour la fête d'indépendance d'Ouganda par les étudiants de l'Université.

³ *Je me marierai quand je voudrai*, Cette pièce, écrite avec Ngugi wa Miiri, est à l'origine écrite en Kikuyu sous le titre *Ngaahika Ndeenda*.

⁴ *Le procès de Dedan Kimathi*, écrite avec Micere Githae Mugo.

œuvres de ce genre. Or l'écriture du théâtre au Kenya ne se limite pas seulement à ceux-ci ni à leurs exploits. Beaucoup d'autres personnes sont chantées dans le domaine théâtral, même si leurs œuvres ne sont pas reconnues au-delà des frontières kényanes. Nous pensons au KNDF qui produit une autre classe de célébrités kényanes en théâtre. Même s'il reste non publié, leur travail est de grande importance, car il est en fait la base sous-tendant la pratique du théâtre dans le pays. Tous les dramaturges ci-dessus mentionnés ont commencé leurs pratiques théâtrales à l'école au sein d'un système qui est devenu l'actuel KNDF. Il convient donc de revenir sur quelques faits historiques du théâtre au Kenya pour bien les appréhender.

Le théâtre kényan sous forme de « texte et représentation »¹, commence en principe dans les années 1930. Introduite d'abord dans quelques écoles par les colonisateurs britanniques pour inculquer la culture britannique aux Kényans, cette pratique du théâtre a fini par produire les plus grands dramaturges de ce pays. C'est dans des grandes écoles privilégiées, sélectionnées par les Blancs, que le théâtre a été introduit. Mais c'était un théâtre selon la tradition anglaise, avec les classiques shakespeariens comme morceaux principaux. C'est de cette tradition que les premiers grands dramaturges kényans sont sortis. Les notables comme Ngũgĩ wa Thiong'o, David Mulwa et Francis Imbuga ont été tous étudiants à Alliance High School, où une tradition du théâtre britannique était bien établie. Ngũgĩ en donne un bref compte-rendu dans ces œuvres comme suit: une société théâtrale de l'école (The Alliance Dramatic Society) est fondée en 1939. L'école fait des productions de Shakespeare un événement annuel dans les années 1950: *Henri V* en 1952, *Macbeth* en 1953 et *Jules César* en 1954. Comme *il vous plaira* est venu en 1955, en 1956, c'était *Henri IV Partie 1*, *Le Roi Lear* en 1957 et *Le Songe d'une nuit d'été* en 1958². Pourtant, c'est en participant à ces instances théâtrales que l'imagination de ces Kényans a été provoquée. En

¹ La double manifestation de texte-représentation s'oppose à la seule forme de représentation que nous reconnaissons au théâtre traditionnel africain des années pré-coloniales. Le rapport texte-représentation est traité par, entre autres, A. Ubersfeld dans *Lire le théâtre I*, chapitre 1.

² Ngũgĩ wa Thiong'o énumère ces pièces (versions anglaises) dans ses œuvres: *In the House of the Interpreter*, *op. cit.* et *Decolonising the mind*, *op. cit.*

participant à la représentation d'*Henri IV* en 1956, Ngũgĩ se rend compte du rapprochement de la représentation sur scène avec la réalité de sa propre vie littéraire et intellectuelle. Il explique :

« Le théâtre politique sur scène imitait le théâtre de la politique réelle au-delà des portes de l'école. Dans le monde, les Soviétiques avaient envahi la Hongrie [...] et dans le pays, la guerre entre le Mau Mau et les Britanniques se poursuivait. Tous les trois théâtres m'affectaient de manières différentes. La représentation sur scène me servait de divertissement, celui en Hongrie provoquait ma curiosité et celui dans le pays menaçait mon être »¹

Mais le théâtre dans le cœur des dramaturges locaux voulait s'affirmer et se libérer des confins britanniques dont les limites se définissaient, selon Ngũgĩ, par la langue et l'espace². Cette libération s'est réalisée en étapes, petit à petit au cours des années. Pour s'affirmer et sortir de l'enclos colonial et néocolonial après, la lutte n'a pas été facile. Le tout premier acte de manifestation d'identité kenyane s'affiche sur le plan de la langue. Les étudiants d'Alliance High School ont initié à la production des pièces en kiswahili qui va concurrencer et même contredire la tradition shakespearienne³ établie dans l'école. Des titres comme *Nakupenda Lakini* (1954) de Henry Kuria, *Maisha ni Nini* (1955) de Kimani Nyoike, *Nimelogwa nisiwe na mpenzi* (1956) de Gerishon Ngũgĩ, et *Atakiwa na Polisi* (1957) de B. M. Kurutu ont vu le jour⁴. Plus tard, dans les années soixante

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *In the House of the Interpreter*, *op. cit.*, p. 61. « The political theater on stage was mimicking the real theater and politics outside the school gates. In the world, the Soviets had invaded Hungary [...] and in the country, the war between the Mau Mau and the British was still going on. All three theaters affected me in different ways. The one on stage entertained my mind, the one in Hungary raised my curiosity and the one in the country threatened my body. ». Notre traduction de l'anglais

² Cf. *Decolonising the Mind*, *op. cit.*, chapitre 2 et *Penpoints, Gunpoints and Dreams*, *op. cit.*, chapitre 2.

³ Ngũgĩ wa Thiong'o, qui à ce moment se réjouissait de ces classiques shakespeariens dit que ceux-ci étaient devenues une partie de la tradition de l'école. p. 32.

⁴ Liste dressée par Ngũgĩ wa Thiong'o dans *Decolonising the Mind*, *op. cit.*, p. 39.

et soixante-dix, sur le plan national, les dramaturges plus professionnels se font entendre sur les chaînes de radio et de télévision nationales, le « Voice of Kenya ». C'est la conquête de l'espace qui se réalise. Mais la lutte la plus ardente et la plus prolongée pour l'espace fut celle autour du Théâtre National (The Kenya National Theater – KNT).

Le Théâtre National Kenyan (désormais KNT) devient l'objet de controverses et de tiraillements entre 1970 et 1976. La lutte est entre les Européens anglais et les universitaires kenyans pour le contrôle et la gestion de ce monument culturel. Depuis sa construction, c'est le théâtre anglais qui s'y présente. En effet, les différents locaux théâtraux se spécialisaient en théâtre anglais: Shakespeare et George Bernard Shaw. Or, les Kenyans argumentent qu'en tant que monument culturel kenyan, il doit être non seulement géré par un Kenyan, mais aussi qu'il doit s'y passer des représentations de la culture kenyane¹. Certes, ce bâtiment fut construit et inauguré par l'administration coloniale anglaise, vraisemblablement « pour répondre, à travers des pratiques culturelles, aux besoins nécessaires de bonnes relations interraciales dans la colonie »². Il allait être aussi le site pour le festival de théâtre scolaire (Kenya Schools Drama Festival)³. Cependant, ce qui s'est révélé peu après, comme le note Ngũgĩ, est que le KNT n'accueillait qu'un théâtre essentiellement britannique. Le théâtre et à côté le centre culturel ont demeuré sous la direction de l'administration impériale même après l'indépendance. C'est cette dominance qui a provoqué la révolte menée surtout par les enseignants du département de littérature de l'Université de Nairobi, qui revendiquaient la *kenyanisation* de la direction du KNT et du centre culturel national. Par ailleurs, un débat vif se déroulait autour de la question, le concept et la composition d'un « théâtre national »: est-ce juste un bâtiment? Est-ce un lieu ? Est-ce le type des pièces qui y sont représentées ? Ou est-ce simplement la couleur de la peau du directeur et

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Penpoints, Gunpoints and Dreams*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 45.

du personnel ?¹ En réponse à ces questions, les différents groupes théâtraux locaux ont opté d'abandonner l'idée du théâtre national et de se servir des locaux improvisés pour faire leur théâtre. C'est ainsi que le théâtre ambulant de l'Université de Nairobi (Nairobi University Travelling theater) est né. D'autres groupes théâtraux comme le '*Tamaduni Players*' et le '*Phœnix Players*' sont apparus aussi.

Outre la querelle autour d'un bâtiment, le théâtre lui-même, la matière et la langue d'expression ont constitué un autre objet de controverse, se heurtant ainsi au gouvernement. Dans un effort de rendre le théâtre utile à la communauté, Ngũgĩ lance son projet de Kamiriithu à travers lequel il va incorporer le peuple indigène dans la production. Il s'agit de faire le théâtre en plein air – dans l'espace vide, selon le formule de Peter Brook. Son objectif est de faire un théâtre par et pour le peuple natif, et en employant leur langue vernaculaire. En effet, Ngũgĩ reprenait le mode traditionnel selon lequel les pratiques théâtrales sont une affaire communale. Bantu Mwaura explique que dans les communautés traditionnelles kenyanes et africaines en général, les pratiques culturelles sont encodées dans des performances qui sont aussi théâtrales que communales. Les chants, les danses, la poésie et les contes se réalisaient tous dans un style participatif.² Cette initiative bien intentionnée est pourtant arrêtée par le gouvernement. En 1977, lors des répétitions de la première pièce en Kikuyu, Ngaahika Ndeenda, la performance est interrompue et les auteurs, Ngũgĩ wa Thiong'o et Ngũgĩ wa Miiri sont arrêtés et emprisonnés. Cet incident a inauguré l'ère de persécution des écrivains, dramaturges, artistes et intellectuels par le régime du président Moi. Le théâtre, en particulier, a été perçu dès lors comme un « outil dangereux qui éveillait la conscience du peuple »³. D'après Bantu Mwaura, la destruction physique de Kamiriithu a mené à la mort du théâtre de la communauté. Plusieurs pièces ont été interdites, des représentations ont été annulées, telles que celle de Muntu de

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, p. 40.

² Bantu Mwaura, « Dansing to the Donor's tune », in Warah (ed.), *Missionaries, Mercenaries and Misfits*, p. 47.

³ Simon P. Otieno, « Content and Value in Kenyan Theatre for Educational Institutions », in *The Nairobi Journal of Literature*, No. 7, University of Nairobi, 2013, p. 145.

Joe de Graft en 1981, prétendument pour des raisons de sécurité. Tous ces événements ont contribué à la frustration et la déstabilisation des dramaturges qui, par conséquent, se sont retirés. C'est l'auto censure qui s'est imposée par la suite.¹

Avec ces développements plutôt négatifs dans le domaine du théâtre, le KNDF, qui se déroulait sous l'égide du gouvernement, est resté presque le seul évènement théâtral qui jouissait vraisemblablement d'une « liberté » et qui était la face du théâtre kenyan. À ce propos Wasambo dit:

Because of the barrenness of adult theatre, it became imperative for schools drama to be considered as the seedbed of Kenyan theatre which would play the role of social, economic and political comment. [...] thus, schools' drama remains the only forum and driving force for the promotion and development of African aesthetics and Kenya's cultural heritage.²

En raison de la stérilité du théâtre adulte, il est devenu impératif de considérer le théâtre scolaire comme la base du théâtre kenyan qui jouerait le rôle de critique sociale, économique et politique. [...] Ainsi, le théâtre scolaire reste le seul forum et la force motrice pour la promotion et le développement de l'esthétique africaine et du patrimoine culturel du Kenya.³

Il faut noter, toutefois, que le KNDF n'a pas tout à fait échappé aux censures. Bantu Mwaura nous rappelle comment ces dernières ont eu un effet négatif sur les productions de ce festival.⁴ Le journaliste George Orido, dans un article publié tout récemment, rappelle aussi des mauvais jours en écrivant : « dans le régime de Kanu⁵, la censure des pièces était commune, mais cette pratique a disparu pour

¹ Wasambo Were, dans l'avant-propos du livre de Kasigwa, *An Anthology of East African Plays*, dit: « Most playwrights developed cold feet and refrained from producing plays with similar themes. »

² Wasambo Were, *ibid.*, p. x.

³ Notre traduction.

⁴ Mwaura, *op. cit.*, note que: « Not even the Schools and Colleges Drama Festival was spared the censorship that was visited upon artists, writers and the intellectuals by the state, a situation that resulted in the festival becoming a training ground for political sycophants [...] as schools endeavored to outdo each other in producing songs and dances that were nothing more than sugar-coated odes in praise of the sitting president. »

⁵ Acronyme pour Kenya African National Union (KANU), la partie au pouvoir jusqu'à 2002.

la grande partie du règne du président Kibaki pour réapparaître dans ses derniers jours au pouvoir. »¹ La « réapparition » dont parle le journaliste ne s'est produite qu'en 2013 après les élections, tenues le 4 avril de cette année-là, pour élire de nouveaux leaders dont un nouveau président. Le théâtre kenyan a donc connu des hauts et des bas dans cette ère d'indépendance. Ce parcours problématique a aussi impliqué le KNDF dont nous retraçons maintenant l'évolution.

a) Le Festival KNDF

Le KNDF est un festival kenyan annuel géré par le Ministère de l'éducation kenyan dans le cadre des activités extrascolaires. Le but principal de ce festival, tel qu'il est conçu par le ministère de l'Éducation, est d'identifier, et d'entretenir les talents artistiques chez les jeunes kenyans. Le festival est régi par certaines règles et oriente aussi ses activités vers des objectifs spécifiques dont nous retenons les suivants:

- a) apprécier, développer, préserver et promouvoir la diversité culturelle du Kenya;
- b) fournir un forum pour les jeunes à interagir et à coexister pacifiquement comme membres d'une même famille ;
- c) éduquer et sensibiliser le public sur les questions d'actualité et émergentes qui affectent la société².

Quoiqu'inscrit dans le cadre du système scolaire, le KNDF est manifestement une activité nationale de par la nature de son assistance non restreinte: un public de tout âge et de tout niveau y assiste. Ce festival de théâtre marque ses débuts dans les années coloniales. Il est donc le berceau de presque tous les grands dramaturges kenyans aujourd'hui. Il a évolué à travers le temps,

¹ *The Standard on Sunday*, April 7th, 2013, p. 3.

² Republic of Kenya, *Kenya National Drama Festival: Revised Rules and Regulations*, 2009.

depuis ses débuts à la fin des années 1950. D’abord connu comme le « Festival de théâtre européen »¹, il ne rassemblait que les Européens dans le pays. Peu de temps après, il s’est transformé en un festival scolaire, le « Festival de Théâtre scolaire »², ce qui a contribué à abaisser les barrières raciales. Le tout premier festival dans ce nouveau statut s’est tenu à l’école *Princess of Gloucester* (aujourd’hui *Pangani Girls*) en 1959³.

Malgré l’admission des Kenyans au festival, la tradition européenne a duré quelques années : les représentations sont restées, pendant quelques années, de nature européenne avec des pièces classiques anglaises, notamment shakespeariennes, occupant les scènes. D’ailleurs, la direction du KNDF, comme celle du festival de musique (Kenya Music Festival - KMF) est restée entre les mains de l’administration coloniale. Cela a été l’un des objets des protestations mentionnées plus haut. Cette situation n’a pourtant pas duré définitivement. En 1969, le festival a intégré le premier Kenyan dans le jury de sélection. Dix ans plus tard, un Kenyan a été nommé secrétaire chargé de l’organisation pour le KNDF. R. M. Osotsi affirme que chaque année, le festival manifestait des changements et des innovations au niveau de thèmes, de techniques et même de langue de production des pièces⁴. C’est ainsi que la pièce *Olkirikenyi*, en langue vernaculaire locale – Kimaasai - remporte la victoire à la finale de 1971. C’était une pièce écrite, produite et représentée en entier par les élèves de l’école secondaire Olkejuado. De ce fait, Wasambo commente:

The play proved that drama knows no racial and language boundaries. It further demonstrated that African culture abounds with dramatic life and that using an indigenous language brought theater closer to the common man⁵.

La pièce a prouvé que le théâtre ne connaît de frontières ni raciales ni linguistiques. Elle a en outre démontré que la culture africaine regorge de vie dramatique et que l'utilisation d'une

¹ The European Drama Festival

² The Schools Drama Festival

³ Simon P. Otieno, *op. cit.*, p. 144.

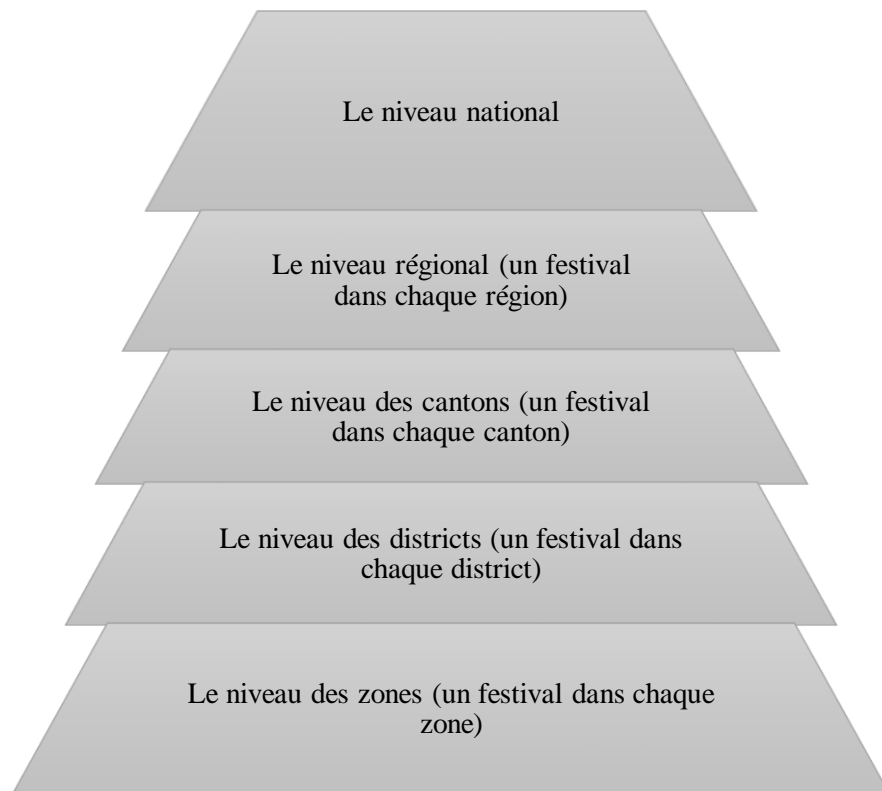
⁴ R. M. Osotsi, « Theatre in Independent Kenya », in William R. Ochieng *op. cit.*

⁵ Wasambo Were, *op. cit.*, Avant propos, p. vii.

langue indigène mettait le théâtre à la portée du peuple.¹

Des titres en kiswahili ont vite suivi, dont *Makwekwe* en 1981 qui, d'après Wasambo, a été appréciée par le public, *Visiki* et *Kilio* entre autre titres.

Le KNDF s'organise sous forme de concours. Il commence par les manifestations préliminaires à travers le pays et progresse par élimination pour clore dans une grande finale au niveau national. À chaque niveau de présentations, il y a élimination de quelques équipes tandis que ceux qui se maintiennent procèdent au niveau supérieur. Les différents niveaux correspondent normalement aux subdivisions administratives du pays. Ils sont donc:



¹ Notre traduction.

Cela donne, par conséquent, plusieurs festivals sous une forme hiérarchisée, commençant à la base et culminant à l'apogée avec le grand festival national. À chaque niveau préliminaire, les présentations recouvrent un ou deux jour(s) selon la participation, et huit à dix jours pour la grande finale. Aujourd'hui, ce festival est devenu l'événement culturel le plus populaire du pays.

À travers les années, le KNDF n'a pas été épargné de problèmes et défis qui caractérisaient le domaine littéraire du pays en général. Comme nous l'avons déjà vu, la lutte pour le KNT, la protestation contre le contrôle européen et la censure des années 1980 et 1990 ont aussi marqué le KNDF. Dans le but de sortir le théâtre de l'enclos et de le mettre à la portée du public, le festival se tient dans des institutions scolaires à travers le pays, dans un système de tour des villes. À chaque niveau des compétitions, ce n'est jamais la même institution qui accueille l'événement. De même, pour la grande finale, c'est le tour du pays qui est fait pour faire goûter, tour à tour, les différentes régions à la crème du théâtre kenyan. Les Kenyans sont généralement des pauvres lecteurs, ce qui rend les productions audiovisuelles plus populaires chez le public. C'est pourquoi ces représentations théâtrales cadrent bien avec leurs intérêts. Les textes préparés dans le cadre du KNDF profitent d'une représentation immédiate au public, et cela au moins deux fois au cours de la même année.

Depuis son commencement en 1959, le festival a connu une croissance considérable par rapport au champ d'activités aussi bien que par le taux de participation. Ayant commencé avec les pièces de théâtre seulement, le KNDF englobe aujourd'hui aussi les danses traditionnelles (incorporées depuis 1986) suivies des poèmes dramatisés et les narrations, et beaucoup plus récemment les films (admis en 2011). En plus, là où avant il était réservé aux écoles secondaires et collèges, il admet, depuis 1982, la participation des écoles primaires. Laissant de côté les autres genres qui font partie du festival, nous nous concentrerons, dans le cadre de cette étude, sur le théâtre, catégorie principale du festival. La saison théâtrale (KNDF) se situe au début de l'année. Dès la rentrée scolaire de janvier, on est occupé dans le secteur d'éducation, au niveau ministériel et au niveau

scolaire. De février à avril, chaque année, le pays est vif avec les représentations théâtrales. Le ministère de l'Éducation est occupé : réunions, séminaires, mise en place des équipes de travail, ateliers, collecte des trophées et des prix à donner, engagement du personnel pour le festival, nomination des juges, préparation du budget, envoi des lettres et des mémos, ... la liste d'activités avant la réalisation du festival est longue. Dans les écoles, on n'est pas moins occupé : les répétitions et tout ce qui s'y rapporte, le temps et l'argent consacrés à toutes les préparations avant et durant le festival (transport, achat du matériel nécessaire, repas, etc.). Comme l'agitation dans la cuisine quand une grande fête est en vue, telle est l'activité au sein du secteur de l'éducation au Kenya pendant les mois de janvier et de février. Et quand tout est prêt, le festival commence à travers le pays. Le public kenyan est alors invité à la consommation de cette spécialité théâtrale préparée localement: le théâtre des Kenyans, par les Kenyans, pour les Kenyans. Or, la rubrique des *pièces en français* existe aussi dans le KNDF depuis 2005. Cela mérite une clarification.

Depuis 1986, le gouvernement français gère, à travers le bureau de coopération linguistique et culturelle, un festival de théâtre parallèle au KNDF : le festival de théâtre scolaire en français. Celui-ci procédait par les mêmes principes du KNDF, sauf qu'il n'y avait que deux niveaux : le régional et la finale au niveau national. En 2005, les pièces en français sont incorporées dans le KNDF pour qu'il y ait un seul festival de théâtre scolaire. Le français étant une langue étrangère, l'ambassade de France a introduit de nombreux prix dont des billets d'avion aller-retour et des séjours en France et à la Réunion pour les meilleurs acteurs. Cela sert de motivation pour assurer la survie de cette catégorie dans le festival. Cette participation de l'ambassade de France au théâtre national kenyan continue même après l'incorporation du français dans le festival principal. Le KNDF est réputé comme étant le plus grand événement culturel du pays. À entendre les discours des visiteurs d'honneurs lors des finales, on comprend bien que le festival est une source de fierté pour le pays. Certains le perçoivent pourtant comme une voie qu'utilise le gouvernement pour promouvoir ses propres politiques, en raison des thèmes proposés par le ministère

de l'Éducation. Le fait que chaque année, un thème est proposé pour le festival donne le sentiment que le gouvernement impose des restrictions à la créativité des auteurs. Ces thèmes ont normalement un intérêt national et renvoient presque toujours à l'unité du pays. Voici quelques exemples de thèmes de ces dernières années :

2014: Celebrating our diversity for national unity [*Célébrer notre diversité pour l'unité nationale*]

2013: Performance for national healing and reconciliation [*La performance pour la guérison et la réconciliation nationales*]

2012: Enhancing national cohesion and integration [*Promouvoir la cohésion et l'intégration nationale*]

2011: Enhancing our national values for a better Kenya [*Promouvoir nos valeurs nationales pour un Kenya meilleur*]

2010: Developing leadership skills through drama [*Développer les capacités du leadership à travers le théâtre*]

2009: Promoting national harmony through drama [*Promouvoir l'harmonie nationale à travers le théâtre*]

2008: Drama as a unifying force [*Le théâtre comme force unificatrice*].

Dans le cadre de cette étude, la proposition de thèmes ne pose aucun problème, car nous estimons qu'au sein d'un seul thème, toutes sortes de sujets connexes et de représentations sont possibles. De cette liste, nous remarquons que l'unité nationale est beaucoup privilégiée. Cela rappelle la quête d'une culture et une identité nationales. Notre étude se borne justement à établir quelle identité kenyane ressort de ces textes créés dans le cadre du KNDF. Il s'agit pour nous de l'identité culturelle, une *kenyanité* qui, finalement, ne peut pas se dissocier de la citoyenneté quoique cette dernière soit plutôt de connotation politique.

1.1.4 Théâtre et situation post-coloniale au Kenya

Par situation postcoloniale, nous entendons la période après l'indépendance, mais aussi les effets de la colonisation qui résonnent dans l'imaginaire du Kenyan dans le domaine du théâtre à travers le temps. L'Afrique précoloniale a, entre autres pratiques rituelles et artistiques (chants, poésies, narrations), sa forme de théâtre, et que cet ensemble contribuait au processus d'éducation, de formation et d'administration dans diverses communautés africaines. En faisant partie intégrale de la vie des sociétés africaines, le théâtre contribuait à la construction de leur identité. L'administration impériale n'a pourtant pas laissé faire les choses. Le théâtre africain a vite été remplacé par le théâtre européen, sur la scène théâtrale comme dans la vie réelle. En créant les lieux de théâtre consacrés à cette activité, ils ont introduit une étrangeté dans le système des Africains qui, jusqu'alors, se contentaient des espaces ouverts pour faire du théâtre. La colonisation a démolit un système établi depuis des siècles sous prétexte que c'était primitif et relevait de la sorcellerie¹. Si les Blancs ont agi ainsi contre les pratiques culturelles africaines, c'est parce qu'ils ne voulaient pas se donner la chance de comprendre l'essence de ce genre de pratique et le rôle qu'il jouait dans la vie des peuples indigènes. Surtout, ils avaient l'intérêt de dominer en imposant leurs propres façons de faire. Du fait que pour eux l'Africain était sauvage et devait donc être civilisé, ils ont entrepris la tâche de remplacer ce qui était africain par ce qui était européen, et cela dans tous les domaines.

La situation post-coloniale, par rapport au théâtre et toute pratique de nature théâtrale, se résume dans une relation difficile et problématique entre l'État et les dramaturges. Nous allons illustrer ceci à travers les expériences de Wole Soyinka au Nigéria et celles de Ngũgĩ wa Thiong'o au Kenya. Le paradoxe dans la relation État-théâtre est telle que les dirigeants africains ont presque

¹ Bantu Mwaura, *op. cit.*, décrit ainsi ce processus: « These participatory theatrical and cultural practices were destroyed by the colonial project of "civilizing" indigenous communities, since those practices were viewed by the colonialists as primitive and bordering on witchcraft. Many of these performances and cultural practices were subsequently banned by the colonialists. » p. 47

toujours recouru tout d'abord au théâtre pour célébrer des événements importants dans leurs pays dont les jours des indépendances. Cependant, ce sont les mêmes gouvernements qui tournent contre les dramaturges et leurs productions quand ils se rendent compte que ce n'est pas tout à fait leurs propres idées qui sont véhiculées dans les pièces. Ngũgĩ traite ce sujet dans ce que qu'il appelle les « jeux du pouvoir », [*the enactments of power*] ¹. Il s'agit de la lutte entre l'État et les dramaturges ou autres artistes, pour l'espace de l'exercice du pouvoir, le [*performance space*], l'espace qui sert d'un cadre pour le contrôle du jeu. Cet espace, d'après Ngũgĩ, est occasionné tantôt par la langue d'expression, tantôt par le contenu exprimé, mais aussi par l'espace physique de représentation². Tous ces trois facteurs englobent les caractéristiques d'inclusion et d'exclusion. Autrement dit, à chaque moment de leur manifestation, ils ont chacun le pouvoir d'inclure et d'exclure certaines personnes d'après la langue employée, le sujet traité et le lieu occupé.

Wole Soyinka au Nigéria a écrit une pièce pour la cérémonie d'indépendance du pays en 1960, tout comme Ngũgĩ qui a fait autant pour l'Ouganda à l'occasion de son indépendance en 1962. La pièce de Soyinka, quoique demandée par le gouvernement, est critiquée par celui-ci de par son contenu, jugé inapproprié pour une telle cérémonie. Il s'agit de *La Ronde dans la forêt*³, dans laquelle Soyinka discrédite la tendance de glorifier le passé africain présenté comme impeccable. En plus, il avertit les nouvelles républiques africaines contre la corruption et la continuation des pratiques impérialistes. La pièce n'a pas plu aux politiciens bien sûr. Ce qui a été véhiculé dans ses lignes n'est pas ce qu'ils auraient souhaité. La vérité exprimée dans la pièce allait à l'encontre de l'image qu'ils auraient aimé présenter au monde extérieur. Or, c'est bien cela l'hypocrisie que dénonçait Soyinka dans la pièce. Là où les dirigeants

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o traite ce sujet dans son essai, « Enactments of power: The Politics of Performance Space », in *Penpoints, Gunpoints and Dreams*, *op. cit.*, p. 37-69.

² *Ibid.*, p. 61-62 « if Kenyan theatre was ever to thrive, it would have to find and define its own space in terms of both physical location and language. »

³ Soyinka, *A Dance of the Forests*, London, Oxford University Press, 1963. Traduit en français par Nicole Vigouroux-Frey, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991.

auraient préféré occulter les maux de la société, le dramaturge considère qu'il vaut mieux les exposer afin qu'on puisse les affronter et corriger les erreurs du passé.

Quant à Ngũgĩ, c'est plutôt ses exploits des années 1970 au Kenya qui illustrent la relation conflictuelle entre le théâtre et l'État. La querelle se conçoit d'abord autour de l'espace de performance en l'occurrence, le Théâtre National Kenyan (Kenya National Theatre, désormais KNT). Celui-ci, en tant qu'espace physique de performance, a été à la base de nombreux conflits entre les dramaturges kenyans et les dirigeants. De ces conflits, provient l'incident de 1976 impliquant le groupe théâtral, Festac 77 qui allait représenter le Kenya à l'occasion du *World Black and African Festival of Arts and Culture* à Lagos au Nigéria, en Février 1977. Ce groupe voulait avoir un avant goût en présentant au KNT, devant une audience locale, les deux pièces choisies pour l'événement : *The Trial of Dedan Kimathi* et *Betrayal in the City*. Le choc était que la direction du KNT, presque entièrement européenne, a refusé d'admettre ces pièces dans le programme.

[Ils] s'étaient déjà engagés à *Jeune Ballet de France* de Bossman et *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* des City Players. À ce moment crucial, et dans un local national, le Kenya serait envisagé à travers un ballet français et une farce anglaise.¹

Les protestations de l'équipe *Kenya Festac 77* ont bien sûr attiré l'attention du monde, car, quelques jours après, affirme Ngũgĩ, le ministère des services sociaux² « *embarrassé par le reportage de la presse selon lequel une pièce de théâtre kenyane a été 'arrêtée' le jour de la fête des héros de l'indépendance - Kenyatta day* » est intervenu et le groupe a été autorisé à

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, « Enactments of Power », *op. cit.*, p. 43. Notre traduction.

² The Ministry of Social Services

présenter les deux pièces durant huit jours alors que les deux pièces européennes bénéficiaient de trente et un jours¹.

Il est évident que les intérêts de la direction du KNT et ceux des dramaturges indigènes étaient différents et ne pouvaient être réconciliables en aucun cas. À travers le contrôle du KNT, les Britanniques poursuivaient leur projet hégémonique, ce qui évoque la question du contenu des présentations au théâtre national. La question de « perturber les représentations au KNT » posée à Ngũgĩ et son collègue renvoie plutôt au contenu des pièces qu'à l'usage du lieu. Le groupe *Kenya Festac 77* préparait la célébration de l'avènement du pays à la magistrature suprême et le rôle joué par les Mau Mau dans la lutte pour l'indépendance. Des manifestations culturelles faites de chansons et de danses traditionnelles étaient au rendez-vous. Cela se heurtait au projet des Britanniques qui avaient conçu des stratégies pour assurer la continuité de leurs pratiques culturelles dans ce lieu, c'est-à-dire « toute performance culturelle sur cet espace allait être mesurée à l'aune des pratiques coloniales. »². Cela explique pourquoi, avant le début de la saison en question, le management du KNT vendait des cartes de Noël qui portaient le drapeau anglais - l'*Union Jack*. La question est celle de savoir quelle culture devait être véhiculée à travers les représentations au KNT. Ngũgĩ explique bien que « le conflit autour de l'espace de performance était aussi une lutte concernant les symboles et les activités culturels qui devaient représenter le nouveau Kenya. »³

Contrôler l'espace et le contenu est un moyen d'assurer aussi un contrôle sur la population. Si le théâtre national peut se limiter aux activités d'origine étrangère, la possibilité de mobiliser la population par des représentations à caractère historique qui rappellent son passé, et donc par des événements commémoratifs, est réduite. Le peuple est délogé de ses pratiques traditionnelles et oublie progressivement son passé. Accorder une chance à des activités basées

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *op. cit.*, p. 50

² *Ibid.*, p. 49: « colonial practices were to be the yardstick for performance culture and space »

³ *Ibid.*. Notre traduction.

sur l'histoire du peuple posait donc une menace à cette administration qui se contentait de conserver les pratiques hégémoniques.

Le conflit entre les acteurs du monde culturel et théâtral et l'État dépasse la querelle autour de l'espace et du contenu. La question de la langue d'expression pose aussi un problème particulier. De l'expérience que nous venons d'évoquer ci-dessus, Ngũgĩ tire cette conclusion :

Si le théâtre Kenyan devait fleurir, il devra se définir son propre espace en termes de lieu physique et de langue. *Le procès de Dedan Kimathi* a été joué en anglais dans un lieu controversé. Le vrai théâtre national se trouvait sûrement là où habitait la majorité de la population- dans les villages et les campagnes et dans les milieux pauvres. [...] Il devra être ce théâtre qui retrace les racines de l'espace historique du peuple, afin de lui communiquer son présent pendant qu'il affronte le futur. Pour atteindre cela, il est important d'avoir un espace de jeu directement sous le contrôle du peuple.¹

Ce qui est dit de l'espace de production vaut également pour la langue d'expression. En 1977 donc, avec la participation et la coopération des villageois, Ngũgĩ wa Thiong'o et Ngũgĩ wa Miiri développent la pièce *Ngaahika Ndeenda*² (Je me marierai quand je voudrai), dans le cadre du projet de Kamiriithu. Par ce projet, les deux dramaturges voulaient faire un théâtre avec les paysans, dans la langue indigène en privilégiant le plus possible, l'approche participative. Cette première pièce en Kikuyu a conduit à l'arrestation de Ngũgĩ wa Thiong'o et plus tard, à son exil. La pièce critique les inégalités sociales dans un pays indépendant. En 1982, le centre de Kamiriithu a été complètement rasé par les forces du gouvernement. Due à cette lutte pour l'espace de jeu, beaucoup d'acteurs du théâtre au Kenya ont souffert entre les mains de l'administration néocoloniale.

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Penpoints, Gun points and Dreams*, p. 51-52. Notre traduction

² Ecrit en Kikuyu par Ngũgĩ wa Thiong'o et Ngugi wa Miiri, 1980, traduit en Anglais par les auteurs sous le titre *I will Marry When I Want*, Nairobi, E.A.E.P., 1982.

D'autres auteurs persécutés par le gouvernement pour leurs productions théâtrales ont aussi rapporté leurs souvenirs. Sophie Dola raconte les événements de 2000. Son équipe qui venait de présenter une pièce en kiswahili, *Paukwa*, était arrêtée. « Ils nous ont dit que la pièce était injurieuse pour le chef d'État et on nous a emmenés au commissariat de police et au tribunal à 19 heures » a-t-elle raconté au journaliste Kiundu Waweru¹.

Ces révélations rendent compte du fait malheureux que tôt après l'indépendance, les écrivains, parmi lesquels les dramaturges, ont subi l'intolérance de leurs compatriotes qui sont arrivés au pouvoir, à cause de leurs productions littéraires et théâtrales. Comme l'explique Ngũgĩ, les sociétés africaines, avant la venue des colonisateurs et donc avant l'établissement des États, s'organisaient et assuraient la bonne gestion et la continuité de leurs mœurs à travers la pratique de leurs genres oraux. Les codes moraux et les jugements esthétiques étaient transmis par les récits oraux, les danses, le théâtre, les rites, la musique, les jeux et le sport². Cela veut dire que dans le système traditionnel, le domaine artistique ne posait aucun problème aux structures administratives ou politiques, car les deux se recoupaient. Les pratiques théâtrales pouvaient être employées dans tous les domaines. Le changement de système pour adopter les préceptes occidentaux annonçait donc des problèmes, car, deux centres de pouvoir existaient désormais sur la même scène. Ces deux pôles sont décrits par le poète ougandais, Okot p'Bitek dans son recueil d'essais, *Artist, the Ruler* comme suit:

Ceux qui emploient la force physique pour soumettre les gens,
et ceux qui emploient des belles choses, des choses douces, de
belles chansons et des histoires d'humour, le rythme, la forme
et la couleur pour maintenir les individus et la société dans la
santé et la prospérité.³

¹ Kiundu Waweru, « What a long road we've walked to unshackle art », in *The Standard*, (Standard Extra) Friday April 26th, 2013, p. 4.

² Ngũgĩ wa Thiong'o, *Penpoints, Gunpoints and Dreams*, p. 37.

³ Okot p'Bitek, *Artist, the Ruler*, Nairobi, Heinemann, 1986, p. 40. Notre traduction.

Le poète démontre ainsi la grande divergence qui existe entre la manière dont les artistes communiquent à la population et l'influencent et celle à laquelle recourent les administrations publiques. Alors que les uns appliquent l'art de la séduction pour *influencer* et *convaincre*, les autres recourent à la force pour *soumettre*.

1.1.5. La décennie 2003-2012

C'est la période qui marque les deux mandats du président Mwai Kibaki, le troisième du Kenya depuis l'indépendance. Force est de noter que le second mandat (2008-2012) était sous un gouvernement de coalition, ce qui a assuré encore plus de stabilité par rapport à la gestion des ressources publiques. Cette ère est créditée d'avoir ouvert l'espace démocratique et accordé plus de liberté d'expression. Cette transition se voit tout de suite dans presque tous les domaines de la vie des Kenyans. La peur qui caractérisait la vie des Kenyans a tout de suite disparu. Peut-être l'indice le plus remarquable était la restitution de la valeur du drapeau kenyan. Pendant le règne du président Moi, dans les années 1980 et 1990, celui-ci avait perdu sa valeur nationale dans les yeux de beaucoup de Kenyans. La majorité de la population l'associait à KANU¹, le parti politique au pouvoir, et donc au président Moi, qui régnait en dictateur. Charles Matathia illustre ainsi le changement réalisé dans la perception du drapeau par les Kenyans:

Even the Kenyan flag became liberated and begun to appear on the chests and heads of Kenyans. It wasn't just a school parade ground ritual that was easily forgotten any more, but an object of pride and raised every day in the T-shirts and caps of Kenyans everywhere. And when people begin to rally behind a national	<i>Même le drapeau Kenyan a été libéré et a commencé à apparaître sur les poitrines et les têtes des Kenyans. Il n'était plus qu'un rituel scolaire que l'on oubliait facilement après, mais un objet de fierté, haussé chaque jour par les T-shirts et les casquettes des Kenyans partout. Et quand un peuple commence à se rallier autour</i>
---	---

¹ Acronyme pour Kenya African National Union, un parti politique au Kenya.

flag – a symbol of national unity, then you know that they have internalised a certain identity. And in this case, that identity was inarguably Kenyan¹.

*d'un drapeau – symbole de l'unité nationale, on sait alors qu'ils ont maîtrisé une certaine identité. Dans ce cas, cette identité est certainement kenyane.*²

La nouvelle fraîcheur dans le pays après les élections de 2002 était bien accueillie des littéraires. Les écrivains, tout comme les journalistes, pouvaient désormais profiter de cette « transition de l'autoritarisme à la démocratie », selon les termes de Warah. Il est important de noter que c'est au cours de cette période, en 2007, que l'écrivain exilé Ngũgĩ wa Thiong'o a pu retourner au pays pour la première fois depuis son départ en 1982. Pourtant, Warah explique que cette période était aussi caractérisée par « la mégacorrruption et les scandales qui risquaient de renverser tout progrès social, économique et politique. »³ Cette liberté d'expression retrouvée devait alors se manifester dans la manière dont les Kenyans, quels qu'ils soient, écrivent sans crainte sur leur pays.

Notre étude va à la recherche de cette autonarration ou cet autoportrait de ce qui constituerait l'identité kenyane, dans cette période de liberté d'expression. Avant de nous plonger dans le corpus recueilli à cet effet, il est normal de parcourir le contexte global et continental autour des questions qui nous préoccupent, à savoir : comment les textes du corpus démontrent-ils des marques culturelles à travers les éléments de théâtralité? Quelles spécificités de la langue relèvent des textes en anglais par rapport à ceux en français ? Quelles particularités culturelles sont perçues dans les thèmes émergents dans les deux groupes de textes ? Quelles identités sont révélées dans les textes en anglais par rapport aux textes en français ?

¹ Charles A. Matathia, « Me, My Kenya and I », in Kimani Njogu (ed.), *Culture, Performance and Identity : Paths to Communication in Kenya*, p. 96

² Notre traduction.

³ Rasna Warah, *Red Soil and roasted Maize*, p. 5. Notre traduction de l'anglais.

1.2 Langue, culture et identité

1.2.1 L'identité: enjeu global

Les questions d'identité culturelle s'affichent sur le plan individuel, tout comme au niveau collectif. À travers le monde et des moments de l'histoire, il y a évidence des voix qui rendent compte d'une aliénation culturelle et identitaire, des voix réclamant leur droit à une identité particulière. Ce sont, par exemple, les voix aliénées par l'exil qui, à partir de leurs asiles lointains, essaient de maintenir un lien, aussi faible soit-il, avec leurs terres et cultures ancestrales. À ce propos, nous évoquons les noms d'Edward Saïd et de Ngũgĩ wa Thiong'o. L'exil, étant une habitation étrangère à la personne, surtout quand elle est contrainte d'y être, est une réalité difficile à incorporer dans sa vie, car il correspond, comme le dit Saïd, à un « territoire dangereux de la non-appartenance »¹

Tout au long de sa vie, l'une des préoccupations d'Edward Saïd était de préserver une identité particulière. Il s'est donné la peine de maintenir un lien, quoiqu'illusoire, avec son pays natal, la Palestine, notamment dans le but de conserver l'identité arabe. Cet engagement vient, néanmoins, après une première partie de sa vie qui était plutôt non-engagée jusqu'à la guerre des Six Jours en 1967, qui éveille sa conscience et le pousse à se décider sur son identité². Dès lors, en tant qu'Américain-Palestinien, il n'a plus coupé le lien avec la Palestine qu'il a maintenu dans son esprit à travers ses œuvres. L'image de l'Arabe et la situation politique de son pays natal deviennent pour lui de prime importance et il s'y attache fervemment. En effet, il s'est fait porte-parole des Arabes en général et des Palestiniens en particulier³. De cette façon, il maintient un lien palpable avec ses racines, même s'il vit ailleurs. Loin d'être une coupure totale, l'exil se

¹ Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil*, p. 245.

² Saïd précise dans *Conversations avec Tariq Ali* qu'avant la guerre des Six Jours en 1967, il n'avait vraiment pas de lien identitaire avec le monde arabe. « J'étais à New York quand la guerre a éclaté ; et j'ai été anéanti. Le monde tel que je le comprenais, tel que je le connaissais, a pris fin à ce moment-là. J'étais en Amérique depuis des années et c'était la première fois que je me sentais un lien avec les Arabes. » p. 14.

³ Edward Saïd, *Conversations avec Tariq Ali*, p. 16.

présente comme un « entre-deux, à la fois proche et lointain, autre, mais en relation »¹, ce qui permet de maintenir un lien avec la terre de son origine.

Tout comme Saïd, Ngũgĩ vit une vie d'exilé aux États-Unis. Étant si loin de chez lui, il a toujours un œil tourné vers son pays d'origine – le Kenya, qu'il ne cesse jamais d'évoquer dans ses exploits littéraires. Pour marquer son identité comme culturellement différente de celle du pays qui l'accueille, il s'accroche à la langue de ses origines – le Gikuyu. Mais pourquoi la langue ? Nicholas Ostler attire notre attention sur la puissance de la langue en tant qu'élément perpétuel de l'identité des communautés. Il note:

Bien plus que des princes, des États et des économies, ce sont les communautés linguistiques qui sont les véritables acteurs de l'histoire du monde. Elles persistent à travers les âges, clairement et consciemment perçues par leurs locuteurs comme symboles d'identité.²

Le retour à la langue maternelle pour écrire ses textes littéraires est sa façon de se lier à sa communauté, à ses racines, afin de rester culturellement vivant. Rasna Warah, évaluant la situation de cet écrivain kenyan, trouve que, pour lui, la langue dépasse le statut d'un simple moyen de communication et devient en fait « l'essence de [son] être »³. Elle explique pourquoi la langue est si importante à Ngũgĩ en disant:

Quand on est aliéné de sa culture, on s'accroche aux symboles de cette culture-là – en l'occurrence, la langue – avec une passion qui peut paraître extrême à ceux qui sont encore ancrés dans la culture.⁴

¹ Laetitia Zechinni, « Je suis multiple »: exil historique et métaphorique dans la pensée d'Edward Saïd, in *Edward Saïd théoricien critique. Tumultes*, no. 35, Paris, Editions Kimé, 2010, P. 51.

² Cité dans Ngũgĩ wa Thiong'o, *Re-Membering Africa*, p. 11-12. Notre traduction.

³ Rasna Warah, « Language is the 'medium of our memories' », in *Red Soil and roasted Maize*, p. 11. Elle écrit suite à une conférence que Ngũgĩ a donné à l'Université de Nairobi en 2007: « according to Ngũgĩ, language is not just a means of communication; it is the essence of our being, the very core of our soul as an African people, 'the medium of our memories, the link between space and time, the basis of our dreams' »

⁴ *Ibid.*, p. 15. Notre traduction.

La déclaration suivante de Montesquieu vient donc à propos : soulignant le pouvoir inhérent à la langue, il affirme que « tant qu'un peuple vaincu n'a pas perdu sa langue, il peut garder l'espoir »¹ Ce que Ngũgĩ évite, c'est de perdre toute mémoire de sa culture d'origine. Il se garde de tomber dans une situation de déculturation, voire d'assimilation totale dans une nouvelle culture pour ne plus reconnaître ni valoriser la sienne. Ce genre de perte a été, prétendument, connu de certaines personnes, fait que cet intellectuel regrette profondément². Partageant les sentiments de Ngũgĩ, Chinua Achebe est révolté par un auteur d'origine nigériane, installé à Londres en Angleterre, qui se félicitait d'avoir perdu les marques de son africanité, notamment dans son style et usage de la langue anglaise, dans ses œuvres littéraires. Nous reprenons les mots de celle-ci tels qu'ils sont présentés par Achebe:

La rédaction en provenance du Nigeria, de l'Afrique semble si guindée. Après la lecture de la première page, vous vous dites que c'est laborieux. Mais quand vous lisez la même chose écrite par un Anglais ou quelqu'un qui vit en Angleterre, vous l'appréciez tout de suite parce que la langue est considérablement académique, très parfaite. Même si vous retirez la couverture, vous pouvez toujours dire qui est un écrivain africain. Mais pour certains de mes livres, vous ne pouvez plus le dire facilement parce que, je pense, à force d'utiliser la langue chaque jour et de rester dans la culture, mon africanité est, en quelque sorte, diluée. Mon éditeur de livre de poche, Collins, a maintenant cessé de classer mes livres dans la section africaine.³

Contrairement aux écrivains africains contraints à s'exiler, tels que Ngũgĩ et Achebe, celle-ci atteste un choix personnel et conscient de s'éloigner de ses

¹ Ethiopiques numéros 40-41, Revue trimestrielle de culture négro-africaine nouvelle série - 1er trimestre 1985 - volume III n°1-2 in <http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article 990>

² Ngũgĩ wa Thiong'o se moque de ces Kenyans qui, après un séjour en Europe ou aux Etats-Unis, semblent avoir « oublié » leurs langues. Cf. *Writers in Politics*, p. 53.

³ Buchi Emecheta, interview by Adeola James, in *In Their Own Voices: African Women Writers Talk*, London, James Currey Ltd, 1990, p. 39. Cité dans Achebe, *Home and Exile*, New York, Anchor Books p. 71. Notre traduction.

origines, non seulement physiquement, mais aussi culturellement. Par contre, Ngũgĩ et Achebe regrettent leur situation d'exil qui les empêche de vivre leur africanité à sa plénitude. Ils sont écœurés par l'abandon et le rejet exprès des bases culturelles par certains. De leurs positions à l'extérieur, ils apprécient plus qu'avant, ce que ceux qui sont dedans, c'est-à-dire sur la terre africaine, trouvent tout naturel et considèrent comme allant de soi.

Les identités des collectivités

Tout comme les individus, les communautés entières se préoccupent de la question de leur identité culturelle. Tous les peuples, il faut bien l'admettre, se sont toujours préoccupés de protéger leurs biens, leurs territoires, leurs langues, leurs traditions, et leurs croyances contre des interférences et toute corruption venant de l'extérieur. En d'autres termes, ils défendent les éléments qui, ensemble, constituent leur culture, celle par laquelle leur est reconnue une identité particulière. De tous les peuples du monde, les communautés qui ont connu la colonisation et même la déportation ont été les plus affectées à cet égard. Les populations des îles des Caraïbes, issues des déportations de l'Afrique et d'autres continents, constituent un cas extrême de déracinement par rapport à l'identité culturelle. Ces questions de l'identité culturelle de la diaspora noire font largement l'objet des études de Stuart Hall¹. Dans ses recherches qui touchent principalement à l'identité et à l'image du Noir de la diaspora, Hall étudie beaucoup la représentation de cette communauté sous différentes formes dans lesquelles elle est entreprise, telle que dans les films et les représentations artistiques. Dans son article « Cultural Identity and Diaspora »², il fait remarquer que

¹ Stuart Hall (1932-2014), fut Sociologue britannique d'origine Jamaïcaine, professeur de sociologie à l'université The Open University en Angleterre.

² Stuart Hall, « Cultural Identity and Diaspora », In Padmini Mongia (ed), *Contemporary Postcolonial Theory, A Reader*, London, Arnold, 1996, p. 110-121. Il s'intitule aussi Cultural Identity and Cinematic Representation dans le livre édité par lui-même et portant ce même titre.

toutes ces pratiques culturelles et ces formes de représentation se centrent sur le sujet noir, ce qui remet en question le sujet de l'identité culturelle. Qui est ce nouveau personnage émergent du cinéma ? De quelle position parle-t-il/elle?¹

Dans cet essai, qui s'intitule ailleurs « Cultural Identity and Cinematic Representation », Hall montre comment tout discours ou texte, quelle que soit sa forme de représentation, est *positionné*, c'est-à-dire, il part *d'un contexte* qui relève normalement des *histoires cachées* et mène à la redécouverte d'une *identité essentielle*. Cette conception de l'identité, d'après lui, possède une puissance importante et semble sous-tendre le pouvoir créateur à la base des pratiques actuelles de représentation. Cette *redécouverte imaginative* est le moteur qui anime l'œuvre de nombre d'artistes dans leurs représentations visuelles.

Outre les diasporas africaines, les communautés de l'Amérique du Sud émigrées aux États-Unis font l'objet d'études sur l'identité culturelle. Rosa Linda Fregoso² aborde, en 1993, la question de l'identité culturelle des Chicanos telle qu'elle est représentée dans le cinéma américain. Son étude, qui relève du domaine socioculturel, fait comprendre comment cette communauté d'origine mexicaine a été accablée de la mauvaise représentation aux États-Unis depuis le XIXe siècle. Dans les films et dans le discours dominant, les Chicanos étaient des « gangsters », des « bandits », des mauvaises personnes. Le film *Zoot Suit* (1981) de Luis Valdez qu'elle étudie fait pourtant le contrepoint. Cette chercheuse montre comment celui-ci intervient pour déconstruire l'image détournée attribuée aux Chicanos³.

Le continent africain ne manque pas de témoignages sur ses intrigues autour des quêtes de l'identité. Pour toute communauté et toute nation, l'identité

¹ Stuart Hall, « Cultural Identity and Diaspora », *ibid.*, p. 111. Notre traduction.

² Rosa Linda Fregoso, « The representation of cultural identity in *Zoot Suit* (1981) », in *Theory and Society* volume 22, Netherlands, Kluwer Academic Publishers, 1993, p. 659-674.

³ Fregoso, *ibid.*, p. 660, 665

culturelle est tenue à haut niveau. C'est peut-être la seule chose qui donnerait une authenticité particulière à la communauté. Traditionnellement, selon Heather Sofield¹, le milieu socioculturel dans lequel nous sommes élevés contribue de manière importante à la construction et à la définition de notre identité. Dans la situation postcoloniale, où cette base est détruite pour toujours, à quoi l'individu ou la communauté de ce monde doit-il donc se référer ? C'est bien la question de Sofield qui analyse la situation du Zimbabwe : « Mais que faire lorsque la société et la culture que connaissaient ses grand-parents et arrière grand-parents est en train de disparaître sous le joug d'une force colonisatrice désobligeante et irrespectueuse ? ». Ce que la question rappelle c'est la situation instable dans laquelle se trouvent les nations d'Afrique à l'issue de la période de la colonisation. En cela, l'identité demeurerait une question qui préoccupe le peuple de ce continent, nonobstant le fait qu'ils n'ont pas connu de déplacement forcé.

Revenons à la situation du Kenya. La question que pose Sofield n'est pas moins importante. Les questions de culture et d'identité forment la base de beaucoup d'initiatives politiques. Dire au public, surtout dans le contexte africain post-colonial, « d'apprécier, de développer, de préserver et de promouvoir »² leur culture serait une parole *correcte* à prononcer. Pour le politicien ou le haut fonctionnaire qui l'annonce, cela n'impliquerait, peut-être, que sa responsabilité politique : être l'homme politique correct, se souciant du bien-être culturel de la nation. À la surface, et prononcé lors d'occasions publiques, une telle demande paraîtrait si simple, allant de soi, une chose facile à faire. Par contre, pour une approche plus profonde, elle évoque des questions bien pertinentes qui, en réalité, préoccupent les populations du monde post-colonial. De quelle culture s'agit-il ? Comment la développer et l'apprécier ? Comment la préserver et la promouvoir dans un contexte culturel aussi complexe que celui des pays récemment sortis de la colonisation ? Où les systèmes et pratiques anciens coexistent-ils et quelques fois entrent-ils en conflit avec les nouveaux ? Où la nostalgie des temps passés

¹ Heather Sofield, « Who am I ? : Negotiation of Identity in A Post-Colonial State ». <http://www.postcolonialweb.org/zimbabwe/sofield/7.html> 1999

² Partie des objectifs du Kenya National Drama Festival (KNDF)

demeure-t-elle toujours chez les uns, tandis que les pratiques nouvelles, rendues facilement accessibles par la globalisation, constituent une force d'attraction irrésistible chez les autres ?

Nous rappelons que le Kenya est un pays de l'Afrique de l'Est, constitué d'au moins quarante-trois groupes ethniques qui se rassemblent, selon les langues parlées, en trois catégories linguistiques majeures: les tribus bantoues, qui comptent huit sous-groupes, les tribus nilo-sahariennes qui regroupent au moins cinq groupes ethniques et les tribus couchitiques rassemblant environ quatorze sous-groupes. Auparavant, séparées par des frontières ethniques, toutes ces tribus se trouvent aujourd'hui, après l'avènement de la colonisation, enfermées au sein des frontières de ce territoire connu aujourd'hui comme le Kenya. Ces Kenyans, s'ils ne parlaient que leurs langues ethniques, n'arriveraient pas du tout à communiquer entre eux. Le kiswahili et l'anglais, qui doivent unir la population au niveau de la communication, ne sont pas connus d'un bon nombre des Kenyans. Compte tenu de la diversité dont ce pays fait preuve, la question demeure sur la potentialité d'une « culture kenyane » ou même d'une « identité kenyane ». Cela n'empêche pourtant pas de rencontrer des traits communs qui lient les peuples en tant que « Kenyans ». Tout dépend de la position à partir de laquelle on aborde la question. Après tout, l'appel à « préserver notre culture » et/ou à « respecter notre identité kenyane très particulière », continue à s'entendre au travers de micro public lors des célébrations des fêtes nationales. Deux façons sont possibles de traiter cet appel. Il s'agirait, d'un côté, de l'identité culturelle perçue à un niveau général, le niveau national, du simple fait qu'on fait partie d'un même pays et par conséquent, on est censé avoir des intérêts communs (politique et économique) à défendre. C'est effectivement ce que le président du Kenya avait à l'esprit en disant :

Rappelons que, bien que nous ne soyons pas liés par l'appartenance ethnique, ou les pratiques culturelles ou conviction religieuse - notre parenté repose solidement sur le fait que nous avons tous été adoptés par les frontières du

Kenya; nous sommes tous les enfants de cette nation, nous sommes tous étreints par une constitution qui nous appelle à surmonter nos idéologies individuelles et marcher à notre hymne national¹.

Dans ce cas, les différentes origines de la population kenyane et ses différentes cultures sont reléguées au deuxième rang pour atteindre, dans la mesure du possible, l'unité d'esprit des peuples. D'un autre côté, il s'agirait de la « riche diversité culturelle » kenyane que les hauts fonctionnaires kenyans répètent et soulignent avec tant de fierté lors des événements culturels ou les fêtes nationales. À ce point, la population kenyane est appelée à préserver et à être fière de ses cultures et traditions, car, comme les Kenyans disent, « mkosa mila ni mtumwa »². Ce proverbe signifie simplement qu'il faut reconnaître sa culture, en être fier et agir selon ses normes. Force est de noter que la manière dont la culture est représentée dans toutes sortes d'œuvres produites par une communauté servirait d'indication de l'appréciation de celle-ci au sein de la communauté. Ces engagements avec les questions de l'identité sur l'espace kenyan renvoient aux deux aspects de la notion de l'identité culturelle que nous élaborons plus loin dans le chapitre deux.

¹ Le président du Kenya, Uhuru Kenyatta, dans son discours inaugural lors de la prestation de serment présidentiel, le 9 Avril 2013 à Nairobi. « let us remember that although we may not be bound together by ethnicity, or cultural practices or religious convictions, our kinship rests solidly upon the fact that we have all been adopted by Kenya's border; we are all children of this nation, we are all bound to one constitution which calls us to rise above our individual ideologies and march to our national anthem. »

² Proverbe en langue Kiswahili qui signifie « celui qui n'a pas de culture est esclave »

1.2.2 La situation africaine post-coloniale

Par rapport à l'identité, la situation africaine post-coloniale est complexe. Cette complexité provient de son expérience de colonisation qui a déstabilisé, entre autres, son statut culturel. Sous la charge des administrations coloniales, les communautés africaines ne pouvaient pas vivre comme avant dans la pratique libre et totale de leurs mœurs. Malgré qu'elles aient toujours vécu sur leurs terres, elles étaient, à un certain degré, coupées de leurs racines culturelles. C'est pour cela que les Africains colonisés se sont acharnés pour se débarrasser de l'impérialisme qui a fragilisé leur constitution culturelle. Ce bouleversement de la culture aurait évidemment des effets sur l'identité du peuple. En cela, l'Afrique, à l'issue d'un siècle de colonisation, portait des marques de cette occupation hégémonique. Ce n'est plus l'identité originelle, mais une autre, recouverte des traces de la civilisation européenne qui s'affiche. Parmi ces éléments, la langue occupe évidemment le premier plan. Le fait qu'aujourd'hui l'Afrique est répartie et identifiée selon les langues européennes qu'elle parle – donc, anglophone, francophone ou lusophone - atteste d'emblée ce changement d'identité. Cependant, il faut noter que cette conversion n'est pas totale. L'Afrique porte des marques d'une identité double. Son passé, à la fois chéri et méprisé, se manifeste toujours dans la réalité de son présent qui se modernise et s'occidentalise de plus en plus.

Pour certains, cette multiplicité est un atout, quelque chose à explorer et de quoi profiter. Pour d'autres, par contre, la situation actuelle revient à une confusion qui laisse les Africains plutôt désorientés. Néanmoins, la plupart du temps, c'est une question de lutte dans un entre-deux, où l'individu est attiré par les forces des deux côtés. Bref, l'Afrique fait preuve d'une ambivalence identitaire et culturelle que beaucoup d'intellectuels cherchent à appréhender et à expliquer. Sylvie Chalaye¹, dans ses recherches sur la dramaturgie africaine francophone, fait ressortir d'intéressants témoignages de la part des dramaturges

¹ Nous faisons référence notamment à ses collections *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire Francophone* (2004) et *Afrique Noire et dramaturgies contemporaines : Le Syndrome Frankenstein* (2004) ainsi qu'à ses articles publiés dans la revue *Africultures*.

de l'Afrique subsaharienne qui attestent une duplicité voire une multiplicité. Elle explique comment ces écrivains francophones se servent de la « langue qui leur a été imposée par l'histoire, comme un matériau avec lequel s'engage une lutte, lutte libératrice, lutte de dépassement, lutte d'où jaillit une inventivité sans concession »¹. Signalons l'exemple de Koffi Kwahule qui déclare :

Pour ne pas subir cette langue, il faut que je la fasse sonner autrement. D'où la nécessité d'avoir avec elle une autre relation, une relation musicale. C'est une façon de me l'approprier. Je suis donc en situation de transcendance, de dépasser ce qui m'a été imposé.²

Cette déclaration de Kwahule, qui est d'ailleurs celle de beaucoup d'autres auteurs africains, soulève la question de l'identité par rapport à la langue. Elle fait preuve du malaise qui habite nombre d'Africains. Ils utilisent, malgré eux, la langue coloniale, car ils ne peuvent pas faire autrement. La réalité précoloniale étant insaisissable, ils ne peuvent montrer leur frustration que dans la façon dont ils utilisent la langue léguée par la colonisation, ce qui les contraint quelque fois à « [tirer] la langue par la queue »³.

Aucune expression ne rendrait mieux l'état post-colonial, que ce soit celui d'un individu ou d'une communauté, que cet énoncé de Homi K. Bhabha : « L'angoisse nous lie au souvenir du passé tandis que nous luttons pour choisir une voie à travers l'histoire ambiguë du présent. »⁴. La difficulté léguée au monde postcolonial par le phénomène du colonialisme touche quasiment tous les domaines de l'existence des communautés affectées. En Afrique, les colonisateurs ont introduit des nouveautés, sans pour autant détruire complètement ce qui appartenait à l'ancien système traditionnel du peuple. Par conséquent, l'Africain s'est trouvé à un carrefour culturel qui lui proposait des

¹ Sylvie Chalaye, *Le Syndrome Frankenstein*, p. 12.

² Koffi Kwahule, Cité dans Chalaye, *ibid.*

³ Blaise Ndjehoya, cité dans Sylvie Chalaye, *Le Syndrome Frankenstein*, p. 12.

⁴ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, Paris, Payot, 2012, p. 18.

possibilités conflictuelles, d'où la confusion, le dilemme et la frustration. Dans une telle situation, donc, il n'est plus totalement africain sur le plan culturel. Il ne peut non plus être entièrement occidental à ce même égard. La pluralité culturelle chez les Africains naît donc du double désir de se distinguer culturellement en s'attachant aux traditions de la culture indigène des temps passés, tout en adoptant les manières occidentales.

Les indépendances en Afrique, dans les années 1960, définissent un moment de transition. Comment ces pays qui passaient de la colonisation à la liberté allaient-ils se définir ? Il s'agissait donc d'un moment de décision. Sur le plan politique, administratif et éducationnel, il semblait que la difficulté de choix posait moins de problèmes pour les nouvelles administrations africaines. Presque partout, ils ont décidé de poursuivre les projets commencés par les Européens dans leurs territoires. Ainsi, les constitutions, les structures administratives et éducatives et judiciaires, ainsi que les frontières sont restées telles qu'elles avaient été établies par les gouvernements coloniaux. Il en va de même pour les structures administratives et les systèmes scolaires, même si ceux-ci ont connu des modifications après. La confusion et le dilemme touchaient plutôt le domaine culturel par rapport notamment à la langue, en tant que marqueur de la culture, ainsi que d'autres éléments constitués dans les pratiques coutumières. Ce sont ces éléments caractéristiques de la situation culturelle dans l'Afrique post-coloniale qui nous préoccupent dans cette étude. Nous allons montrer, dans les derniers chapitres, comment les Kenyans vivent une réalité hybride qui est une identité culturelle totalement plurielle et dissimulée.

a) Pluralité linguistique: un défi identitaire

La problématique de l'identité a toujours été étroitement liée à la question de la langue et de la littérature dans laquelle elle trouve l'expression. Il existe une large bibliographie de productions littéraires et d'études qui rendent compte de ce fait. Nous allons renvoyer à quelques-unes qui traitent la question de *langue et littérature* dans l'Afrique post-coloniale. Commençons cette discussion par deux citations significatives. Ngũgĩ, dans sa discussion continuelle sur les

rappports entre l'impérialisme et la langue, note qu'en plus de son rôle communicatif, « la langue est [...] le véhicule de la culture, par le fait qu'elle soit à la fois le porteur de, et la voie vers la mémoire »¹. Parler une langue particulière revient donc, selon Fanon, à « assumer une culture, à supporter le poids d'une civilisation »². De ces postulats, nous retenons que de toutes les composantes et de tous les identifiants d'une culture, la langue vient au premier plan. Elle est la force unificatrice qui unit un peuple et maintient une cohérence au sein de n'importe quelle communauté. C'est dans ce sens que nous pouvons admettre avec Ngũgĩ que détruire la langue d'un peuple revient à annihiler la mémoire et, par conséquent, la culture de ce peuple³. Ceci est vrai de surcroît quand la culture en question est orale comme il en était pour les Africains avant et durant la période des déportations et de la colonisation.

La transmission des faits historiques, des codes moraux, des valeurs traditionnelles et de tout enseignement culturel se faisait presque entièrement à l'oral à travers des narrations, des chansons, des représentations théâtrales, des rites, ainsi que des enseignements. En cela, la langue véhicule vraiment la culture qui unit le peuple. La perte de cette langue mène donc à l'interruption de ces processus, ce qui prescrit la mort progressive de la culture en question. Cela a été, malheureusement, le sort des peuples déportés de leur terre ancestrale vers les îles et les plantations des Caraïbes. Leur malheur linguistique s'est réalisé dans une démarche que Ngũgĩ appelle la « *linguicide* »⁴, processus par lequel certains agents se mettent délibérément à causer la mort d'une ou de plusieurs langue(s)⁵. Éloignées de leurs pays d'origine, ces personnes auraient gardé une mémoire précieuse de leurs origines à travers la pratique continue de la langue. Cependant, cela a été compliqué aussi par l'interdiction de ces langues par les Européens. Ainsi, tout lien linguistique à leur terre-mère a été systématiquement

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Remembering Africa*, p. 15.

² Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1952, p. 13.

³ Ngũgĩ wa Thiong'o, « Dismembering practices: Planting European Memories in Africa », in *Re-membering Africa*, Nairobi, EAEP, 2009, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Skutnabb-Kanga, cité dans Ngũgĩ, *ibid.*, aborde la question de la disparition des langues dans son livre *Linguistic Genocide in Education*, Lawrence Erlbaum Associates, 2000.

et définitivement coupé¹, ce qui les a détachés complètement de leur culture ancestrale.

Sur le continent africain, par contre, l'expérience vécue sur le plan linguistique était différente. Force est de noter d'abord que l'Afrique subsaharienne est, avant tout, un milieu fortement multilingue. Dans un seul pays, il s'y trouve de nombreux groupes ethniques parlant chacun une langue différente. Pour en citer quelques exemples, le Nigéria, à l'Ouest du continent, a cinq cent vingt langues sur son territoire². Au Sud, l'Afrique du Sud compte onze langues officielles parmi ses vingt-huit langues³. En Afrique de l'Est, cent vingt-sept langues locales existent en Tanzanie⁴, tandis que deux cent dix se trouvent en République Démocratique du Congo⁵, au centre de l'Afrique. La langue étrangère européenne est donc venue coexister avec les langues africaines, mais, finalement, elle a occupé une position prestigieuse dans la vie des populations africaines. Le fait que l'école et l'administration dépendaient de la langue coloniale confiait à celle-ci un certain pouvoir que les langues locales n'avaient pas. À ce niveau, il était plus prestigieux de connaître et de parler la langue européenne, ce qui est devenu l'aspiration de beaucoup d'Africains. Les langues européennes, par la voie de l'école, ont pu donc « encercler et supprimer les langues et les cultures africaines »⁶. Ngũgĩ explique ce phénomène par le terme *famine linguistique*, « *linguifam* »⁷, causée par l'entrée des nouvelles langues qui suffoquaient les langues locales sur plusieurs plans. Par là, il implique l'imposition des langues européennes; que celles-ci ont eu toutes les conditions favorables pour fleurir tandis que les langues locales ont été négligées, frustrées, abandonnées même. Cet argument est contestable sur deux plans principaux.

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, « The allegory of the cave », in *Penpoints, Gunpoints and Dreams*, p. 81.

² <http://www.ethnologue.com/country/NG>

³ <http://www.southafrica.info> et <http://www.ethnologue.com/country/ZA>

⁴ <http://www.ethnologue.com/TZ>

⁵ <http://www.ethnologue.com/country/CD>

⁶ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Writers in Politics*, p. 55.

⁷ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Re-membering Africa*, *op. cit.*, p. 12.

D'abord, les Européens n'ont pas interdit les langues locales pour qu'elles ne soient pratiquées et, donc, qu'elles soient « affamées ». Si la langue européenne se parlait à l'école et dans les milieux administratifs, il n'était pas du tout exigé aux Africains de la parler dans leurs milieux d'habitation. D'ailleurs, il y a des régions qui n'ont pas du tout senti la présence des impérialistes dans leurs vies quotidiennes. Par ailleurs, il faut le reconnaître, les missionnaires européens ont entrepris d'apprendre les langues locales afin de pouvoir facilement mener leurs travaux évangéliques parmi les Africains. Au Kenya, entre 1900 et 1952, les langues africaines étaient enseignées dans les écoles primaires¹. Les Blancs ont formé des traducteurs et interprètes qui pouvaient faciliter la communication avec le peuple. Les écoles qu'ils ont construites proposaient des enseignements en langues locales d'abord. À ce propos, Karega Mutahi affirme qu'entre 1900 et 1940, l'administration coloniale opposait l'idée d'enseigner l'anglais à beaucoup d'indigènes de peur qu'ils arrivent à lire la littérature communiste anti-impérialiste². L'enseignement se faisait donc en langues vernaculaires et en kiswahili. Cela nous mène au second point de contradiction à la proposition de Ngũgĩ wa Thiong'o.

Comme nous l'avons mentionné plus loin, la notion de « *linguifam* » suggère une *imposition* de la langue hégémonique pour que les autres langues ne profitent pas d'assez d'attention et donc de pratique nécessaire pour leur survie. Contrairement à cette idée, il y a évidence que les Africains ont de leur propre volonté, cherché à apprendre la langue de l'Occident. Les communautés de l'Ouest du Kenya, par exemple, ont réclamé l'éducation occidentale pour acquérir certaines aptitudes et donc gagner plus aisément leur vie³. Au centre du Kenya, l'association des Kikuyus - *Patriotic Kikuyu peasants*, a rejeté l'initiative des missionnaires d'enseigner leurs enfants en langue maternelle. Ils ont fondé leurs propres écoles, les *Independent Schools*, où l'enseignement se faisait en

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Writers in Politics*, *op. cit.*, p. 61.

² Karega Mutahi, « Language and Politics in Kenya », cité dans Ngũgĩ, *Writers in Politics*, p. 59.

³ William R. Ochieng, *Historical Studies and Social Change in Western Kenya*, Nairobi, EAEP, 2002, p. 169.

anglais. Chinua Achebe confirme que ce scénario ne s'est pas limité au Kenya, mais se produisait partout ailleurs sur l'empire¹. Achebe maintient donc que la langue des colonisateurs sur les territoires occupés a été apprise par la volonté des colonisés. « Ni en Inde, ni en Afrique, les Anglais n'ont vraiment voulu apprendre leur langue aux indigènes »², déclare-t-il.

Néanmoins, les postulats de Ngũgĩ trouvent une véracité quand il s'agit du Kenya des années 1950, pendant les années de luttes violentes contre les Britanniques. Selon Karega Mutahi³, le kiswahili a été annulé à l'école après 1949. Seul l'anglais devait être appris et parlé à l'école, car le régime colonial, anticipant déjà un Kenya indépendant, voyait le besoin de créer une bourgeoisie ayant les valeurs britanniques qui pourrait assurer les intérêts de la Grande-Bretagne au Kenya dans l'avenir. Pour cela, il était important de valoriser la langue et la culture britanniques chez les indigènes. Mais là encore, l'imposition n'était effectuée qu'à l'école. La famine dont parle Ngũgĩ s'est manifestée progressivement après, quand les citoyens des pays indépendants ont choisi de privilégier la langue européenne dans leur vie quotidienne, même au foyer. Ngũgĩ lui-même rend témoignage de cela quand il énumère quelques cas des Kenyans qui optent pour la langue anglaise dans la communication journalière, en famille comme ailleurs. C'est bien juste quand Achebe conclut que « le coupable pour les difficultés des langues africaines n'était pas l'impérialisme [...], mais la pluralité linguistique des États africains modernes. »⁴

Nous reconnaissons, cependant, que la colonisation a révolutionné le plan linguistique sur le continent, notamment par sa réorganisation des communautés africaines en États administrés et organisés. Si des groupes ethniques autrefois indépendants l'un de l'autre étaient désormais constitués en un seul pays et sous un même gouvernement, l'un des facteurs à considérer pour établir l'unité, c'est

¹ Chinua Achebe, « The Politics of Language », in Ashcroft, Griffith and Tiffin, *The Postcolonial Studies Reader*, 2nd édition, New York, Routledge, 1995.

² *Ibid.*, p. 270.

³ Karega Mutahi, *op. cit.*

⁴ Chinua Achebe, *op. cit.*, p. 271.

bien évidemment la langue. Avant la colonisation, chaque tribu menait ses affaires dans sa propre langue. Quelles langues, donc, les dirigeants des nouveaux pays devaient-ils employer pour communiquer aux populations de si grande diversité linguistique ? Prenons l'exemple du Ghana, premier pays africain à accéder à l'indépendance. Dans le souci d'assurer l'intercompréhension de part et d'autre des frontières nationales et la cohésion sociale et politique, les dirigeants ont préféré l'anglais nonobstant le fait qu'il soit étranger¹. Ce qui s'est passé au Ghana s'est reproduit ailleurs dans les autres pays africains subsahariens.

b) La production littéraire et les questions d'authenticité

Tout comme la langue importe dans l'administration des affaires politiques, elle ne peut être ignorée dans le domaine littéraire. La question de langue qui trouble les écrivains africains jusqu'à nos jours a commencé dans les années d'indépendance. En quelle langue la littérature africaine devrait-elle être écrite ? Cette question demeure sur le plan littéraire, car, c'est à travers la littérature que la société archive les chroniques de son histoire dans ses aspects économique, politique, religieux et socioculturel. Or, l'essor de la littérature africaine écrite s'est presque entièrement dans les langues européennes que cela se faisait, ce qui évoque la question de l'authenticité de la culture ou la civilisation représentées dans cette littérature. De toute évidence, la substance de cette littérature était fortement marquée par la présence des Européens dans le quotidien africain. Cela nous amène à la question de l'ambivalence linguistique caractérisant l'Afrique dans son contexte post-colonial. Rappelons-nous que la littérature africaine de forme écrite, quoique commencée bien avant l'arrivée des Blancs², s'est fortifiée dans la période des luttes contre la colonisation.

¹ Smock et Bentsi-Enchill, 1976, cités dans Achebe, *Ibid.*, 170-171.

² Ngũgĩ wa Thiong'o, dans son essai « Oral Power and Europhone Glory », montre qu'il existait une production littéraire continue en Afrique de l'Est en langue kiswahili, depuis le XVIIe siècle et même au-delà. *Penpoints, Gunpoints and Dreams*, p. 104.

N'oublions pas non plus qu'à cette période, la scolarisation se faisait dans les langues des colonisateurs. Cela veut dire que c'est dans ces mêmes langues que le combat littéraire pouvait se réaliser contre l'impérialisme européen. Ngũgĩ explique que « les écrivains africains, en vertu de leur éducation, faisaient partie de la petite bourgeoisie qui avait été contrainte à imbiber l'éducation et la culture de la bourgeoisie occidentale, ainsi que la vision du monde que cela impliquait. »¹ La question se pose donc sur la nécessité de continuer en ces langues une fois la colonisation terminée.

En 1962, une conférence littéraire qui rassemblait les écrivains africains d'expression anglaise avait eu lieu à Kampala en Ouganda. Une polémique s'est vite affichée parmi les délégués sur la question de la langue à adopter pour les productions littéraires africaines². D'une part, les uns étaient pour l'emploi des langues héritées des Européens du fait que celles-ci se parlent sur de grands territoires et peuvent donc faciliter l'intelligibilité entre différentes communautés africaines. En plus, la nécessité de communiquer avec l'Europe était réelle. Or celle-ci ne comprenait pas les langues africaines. Comme l'Afrique parlait déjà les langues de l'Europe, il était plus facile qu'elle communique avec elle en ces langues-là. D'où la logique de ces défenseurs de l'emploi des langues européennes. D'autre part, les autres argumentaient qu'une littérature en langues européennes ne peut aucunement être une littérature africaine. Cet argument repose sur l'idée que la langue véhicule la culture. Pour que la littérature soit qualifiée d'Africaine, le premier critère est la langue dans laquelle elle est écrite, car la littérature doit refléter la totalité des expériences d'un peuple.

Ngũgĩ wa Thiong'o, réfléchissant sur l'incident à Kampala des années après, se demande pourquoi il devait s'agir simplement des écrivains *africains* d'expression *anglaise*³. Pour lui, « africain » et « expression anglaise » constituent une association conflictuelle. En d'autres termes, l'essence de ce qui

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Writers in Politics*, op. cit., p. 55.

² Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the mind*. op. cit, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 6.

est authentiquement africain (ou européen ou indien) ne peut être exprimée qu'en langue africaine (ou européenne ou indienne). En effet, cet épisode rend compte d'une difficulté qui habite les Africains. Ayant été instruits dans la langue de l'Occident, ils trouvent facile et approprié de s'y exprimer. En même temps, ils se sentent coupables de négliger, voire laisser mourir leurs langues africaines, notamment sur le plan littéraire. D'où la confusion et la frustration. Telle est la complexité naissant d'une situation hybride, comme il en est en Afrique. La question de la langue pour la littérature et le théâtre africain a engendré un débat vif et continue à inspirer des dialogues intellectuels dans le domaine de la littérature post-coloniale.

Plusieurs études traitent la question de la langue de l'expression littéraire comme marqueur ou non de l'identité africaine. Des points de vue se multiplient sur ce sujet depuis son début en 1959, quand Jacques Rabemananjara a appelé les écrivains et artistes noirs des « voleurs de langue »¹. Trois ans après, lors de la conférence de Kampala déjà évoquée, les écrivains africains ont connu des difficultés à répondre à la question « qu'est-ce que la littérature africaine ? »². Le débat intellectuel qui a suivi a exploré, à partir des différents angles, la question de l'identité africaine par rapport à la langue et la littérature. Certains de ces intellectuels postulent qu'avec les langues européennes, toute africanité se perd. Mazisi Kunene qui fait partie de cette école affirme que les langues européennes sont incapables d'exprimer les réalités philosophiques africaines.³ Il se met du côté de Ngũgĩ qui maintient que les littératures écrites de l'Afrique en langues européennes ne peuvent en aucun cas être identifiées comme africaines. selon lui donc :

¹ Cité dans Moradewun Adejunmobi, « Routes : Language and the identity of African literature », In *The Journal of Modern African Studies*, Vol 37, No. 4, 1999, p. 583, « Jacques Rabemananjara, a participant in the 1959 Second Congress of Black Writers and Artists in Rome described the gathering as a congress of 'language stealers' »

² Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, p. 6.

³ Mazisi Kunene, « Problems in African Literature », in *Research in African Literatures*, Vol. 23.1, 1992, p. 38.

Ce qui a été produit par les Kenyans en anglais n'est pas du tout la littérature africaine. C'est une littérature afro-saxonne, ou plutôt, une littérature kenyane anglophone. Elle fait partie de la totalité de la littérature produite par les Africains en langues européennes telles que le français et le portugais. Celle-ci doit être nommée littérature afro-européenne ou plutôt, littérature africaine europhone¹.

D'après cette position, une littérature kenyane, par exemple, serait l'ensemble de celles écrites en langues vernaculaires kenyanes ou en la langue nationale kenyane- le kiswahili.

D'autres écrivains et critiques, s'écartant des positions essentialistes, expriment une vue plus libérale, mais aussi plus réaliste. Sans négliger les faits historiques et les circonstances qui définissent la réalité linguistique africaine, Ken Saro-Wiwa², rappelle que la question n'est pas celle d'une littérature africaine, car l'Afrique n'est pas constituée d'une seule tribu et donc une seule langue. Si les Européens ont la littérature française, espagnole et anglaise, dit-il, pourquoi l'Afrique doit-elle insister sur une littérature africaine ? Par-là, Saro-Wiwa met en exergue la multiethnicité et la multi nationalité du continent africain. D'où l'utilité d'une langue commune, qui, selon les circonstances, est la langue européenne. Celle-ci étant neutre et apprise à travers plusieurs pays, répond à la nécessité de communiquer au-delà des frontières de son propre groupe ethnique, tel que l'on peut le lire dans les lignes suivantes:

I, for one, do not feel guilty about this. Were I writing in Khana, I would be speaking to about 200,000 people, most of whom do not read and write. Writing in English as I do, I can reach,	[Moi, par exemple, je ne me sens pas coupable à ce sujet. Si je devais écrire en Khana, je m'adresserais à environ 200,000 personnes dont la plupart ne peuvent lire ni écrire. En écrivant en
---	--

¹ Ngũgĩ wa Thion'o, *Writers in Politics*, p. 57. Notre traduction de l'anglais.

² Ces postulats sont tirés de son article « The Language of African literature: A Writer's Testimony », in *Research in African Literatures*, Vol. 23, No. 1, *The Language Question*, 1992, p. 153-157.

<p>hypothetically speaking, 400 million people. That cannot be bad. So, for me, English is a worthy tool, much like the biro pen or the banking system or the computer, which were not invented by the Ogoni people but which I can master and use for my own purposes. Writing in English has not prevented me from writing in my Khana mother-tongue.¹</p>	<p>anglais, j’atteins, hypothétiquement, 400 millions de personnes. Cela n’est pas mal. Donc, pour moi, l’anglais est un bon outil tout comme le stylo-bille ou le système bancaire ou l’ordinateur qui n’ont pas été inventés par les Ogoni mais que je peux maîtriser et utiliser à mes propres fins. Écrire en anglais ne m’a pas empêché d’écrire en ma langue maternelle, le Khana.]²</p>
---	---

Saro-Wiwa, entre autres intellectuels africains, rejoint la position de Chinua Achebe pour qui la langue étrangère est bien capable de « porter le fardeau de son expérience africaine ». D’après ces écrivains, leur africanité pouvait très bien s’exprimer dans leur emploi de la langue européenne, car ils s’en serviraient selon leur volonté. En effet, le principe d’identité par opposition est rappelé dans ce sens. Comme le dit Adejunmobi,

De toutes les littératures africaines, ces littératures en langues européennes sont devenues peut-être le plus consciemment ‘africaines’ dans la période coloniale et les premières années de l’indépendance, du fait qu’elles se sont confrontées aux cultures non-africaines.³

En effet, certains critiques tels que Asanté-Darko évoquent la dualité de la littérature africaine postcoloniale⁴. Il déconstruit toute la philosophie d’africanité comme proclamée par Ngũgĩ et ses collaborateurs en soulevant le syncrétisme dans la littérature postcoloniale. Il explique que, tout en voulant développer une littérature qui se distingue de la littérature européenne, les auteurs africains ont

¹ Ken Saro-Wiwa, « The Language of African literature: A Writer’s Testimony », *ibid.*

² Notre traduction.

³ Moradewun Adejunmobi, « Routes : Language and the identity of African literature », *op. cit.*, p. 592. Notre traduction de l’anglais.

⁴ Kwaku Asante-Darko, « Language and Culture in African Postcolonial Literature », in *Comparative Literature and Culture*, Vol. 2 issue 1, March 2000, Article 2. Consulté sur <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss1/2>

fini par produire une littérature qui combat tout en imitant celle de l'Occident sur les plans méthodologique, thématique et stylistique, pour donner un produit hybride.

La littérature postcoloniale est une synthèse de la protestation et l'imitation. Elle mélange la révolte et la conciliation. Cette dualité pénètre ses strates, son style et ses thèmes d'une manière qui n'est pas toujours facilement perceptible aux critiques.¹

Ce débat sur une identité africaine a touché aussi le domaine académique. Peu de temps après les indépendances, quelques intellectuels et politiciens se sont rendu compte du grand déséquilibre dans les institutions d'enseignement par rapport à l'apprentissage des langues et les études de celles-ci. Kwame Nkuruma a soulevé la question dans son discours « Ghana is born ». Il a indiqué que beaucoup d'étudiants dans leurs universités privilégiaient l'étude du latin et du grec plutôt que celle des langues africaines. Cela allait à l'encontre de l'idée de l'indépendance. Il proposait donc la promotion et l'étude des langues de l'Afrique dans les universités².

Dans le même sens, en 1968, au Kenya, il y a eu un appel à l'abolition du département de l'anglais à l'université de Nairobi lancé par Ngũgĩ et ses collaborateurs³. Ce que ces intellectuels remettaient en question c'était la logique de centrer les études littéraires sur un corpus européen dans une université en Afrique post-coloniale. Ils posaient une question fondamentale : « s'il y a besoin d'étudier la continuité historique d'une culture unique, pourquoi celle-là ne peut-elle pas être africaine? Pourquoi la littérature africaine ne peut-elle pas être au centre pour que d'autres cultures soient perçues à travers les relations qu'elles

¹ Kwaku Asante-Darko, *ibid.*.

² Cité dans Kwame Botwe-Asamoah, « African literature in European languages : Implications for the living literature », in *Journal of Black Studies*, Vol 31, No. 6, 2001, p. 747. Consulté sur <http://www.jstor.org/stable/2668044> le 10/11/2013.

³ Le processus a été initié par un memo.

entretiennent avec elle ? »¹. C'est ainsi qu'ils ont proposé que le département de l'anglais soit aboli et remplacé par un département de langues et littérature africaines². Cette initiative des trois intellectuels, qui étaient, à ce moment-là, les seuls Noirs du département parmi des expatriés blancs³, a initié une révolution académique dans des institutions de formation à travers le continent⁴.

Malgré ces intrigues des années 1960 et 1970, l'évolution dans le domaine des langues au Kenya est grande. Comme nous l'avons montré plus haut, les institutions académiques kenyanes proposent de plus en plus des cours de langues étrangères. Cependant, il est important de noter que ces cours restent généralement élémentaires. En d'autres termes, ce qui est visé est plutôt l'apprentissage de la langue dans l'esprit de diffusion de celle-ci. L'accent est donc mis sur l'enseignement ou la didactique de la langue dans les universités. Dans le cadre de la formation en enseignement, quelques cours élémentaires de littérature française et/ou francophone sont proposés. Cependant, il n'y a pas encore jusqu'à présent la possibilité de poursuivre une formation purement en littérature dans un département de français. Une autre filière qui se popularise dans l'académie kenyane, c'est la langue de spécialité ou la langue pour des objectifs spécifiques. À ce propos, le français a fait des grands pas, non seulement à travers les Alliances françaises, mais aussi dans les universités. Nous constatons que malgré le manque de formation en littérature en français, les Kenyans, au départ anglophones, écrivent aujourd'hui en français. Cela devrait susciter des réflexions scientifiques. À ce propos, les études dans le domaine de la linguistique et de la didactique se multiplient dans le cadre des Masters et des Doctorats. Celles-ci se concentrent surtout sur l'enseignement, l'apprentissage et

¹ Ngugi wa Thiong'o, « On the abolition of the English Department », *Post-colonial Studies Reader*, p. 439.

² Ngũgĩ wa Thiong'o, *ibid.*

³ Apollo O. Amoko, *Postcolonialism in the Wake of the Nairobi Revolution*, New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 4.

⁴ Biodun Jeyifo, cité dans Apollo O. Amoko *Ibid.*, dit « In terms of laying the principle and the foundations of a curricular and disciplinary consideration for the rise of African literature in the schools and universities of Africa, the document produced by Ngũgĩ and his colleagues [...] is incontrovertibly the most important document of all. »

l'emploi de la langue française dans les contextes scolaires. À titre indicatif, nous signalons les études suivantes :

- James Nyangor Ogutu, Espace géoculturel, écriture, texture et l'enseignement du français écrit en contexte kényan. Thèse de doctorat, Université de Besançon, 2009.
- Lester Mtwana Jao, Enseignement/apprentissage de la composante orale à travers *Parlons français*, méthode de FLE élaborée au Kenya à partir de la problématique de l'approche communicative. Thèse de doctorat, Université de Pau, 2011.

- Caroline Oyugi, L'appropriation de la parole en langue étrangère. Thèse de doctorat, Université de Franche-Comté, 2013.

- Mwilambwe Ngoy, Evaluation des Compétences Textuelles à Travers des Productions écrites des Étudiants Kenyans du Français Langue Etrangère. Thèse de doctorat, Maseno University, 2013.

c) Occidentalisation ou modernisation

Une fois le contact avec le monde extérieur établi, l'Afrique ne pouvait que poursuivre le chemin des changements initiés. Le problème se posait juste au niveau des voies à suivre dans ce processus de changement. La littérature a bien enregistré les différentes approches adoptées par les Africains dans le contexte des mutations culturelles. Certains ont facilement accueilli les nouveautés et se sont hâtés de découvrir ce qu'apportait l'homme blanc. C'est le cas d'Unoka dans le roman *Le Monde s'effondre*¹ d'Achebe ou de Joshua et sa famille dans *The River Between* de Ngũgĩ wa Thiong'o. D'autres, par contre, étaient plus circonspects ; ils se sont méfiés des étrangetés qui s'infiltraient dans leur société et n'étaient pas prêts à se laisser emporter. Okonkwo, dans *Le Monde s'effondre*, est un bon exemple. Dans le roman de Ngũgĩ, c'est le cas de Chege et sa famille. Malgré les résistances contre les nouveautés, nous savons que les institutions coloniales se sont installées. Cela a initié le processus de modernisation et, depuis les années d'indépendance, les emprunts de l'Occident se sont multipliés à une allure croissante. Cela a eu l'effet de déstabiliser la vision identitaire du peuple. Homi Bhabha fait le constat de la présence, dans la littérature postcoloniale,

¹ Publication originale sous le titre *Things Fall Apart*, 1958.

d'une « inquiétude incessante de qui l'on est – en tant qu'individu ou groupe ou communauté – et la complexité d'une perspective globale »¹. Le problème de l'Africain est celui de se situer dans le monde, par rapport aux civilisations nouvelles qui se heurtent, sur plusieurs aspects, à celle de chez lui. En effet, l'indépendance, contrairement aux attentes de beaucoup d'Africains, a introduit un nouveau défi qui se trouve à la base de ce problème.

La transition de la colonisation à l'indépendance a placé le continent dans une situation ambivalente où les populations sont confrontées à deux réalités culturelles non-conciliables. À l'indépendance, beaucoup d'Africains ont eu l'espoir illusoire que la vie reprendra son allure d'avant une fois les drapeaux européens descendus. Gideon Were explique, en effet, qu'il n'avait aucun doute qu'avec le départ des Blancs, le Kenya retrouverait son équilibre culturel et tout irait bien². Malheureusement, les dirigeants qui ont pris le pouvoir après les indépendances ne se sont pas définis leurs propres objectifs pour les pays nouvellement libérés du joug du colonialisme. Ils ont juste pris le relais et perpétué la destruction des systèmes culturels africains débutés par les colonisateurs européens. Pour eux, cela constituait un processus de modernisation. Or, celle-ci ne doit pas vraiment se heurter contre la culture. Ali Mazrui pose bien la question : « Pour se moderniser industriellement, faut-il nécessairement s'occidentaliser culturellement ? »³ Mazrui soulève l'exemple du Japon qui a pris la décision de se moderniser en n'empruntant de l'Occident que la technologie sous le slogan: « technique occidentale, esprit japonais »⁴.

¹ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. (Traduit de l'anglais par Françoise Bouillot), Paris, Payot, 2012, P. 18.

² Gideon S. Were, écrit dans son essai, « Cultural renaissance and national development: some reflections on the Kenyan cultural problem »: « During the 1960s I was so optimistic about the future of African culture in Kenya that I saw no cause for alarm. At that time it seemed to me that since the vast majority of our rural people were strongly rooted into their various African cultures, the future of African culture looked bright. » p. 1.

³ Ali A. Mazrui, *Cultural Forces in World Politics*, London, James Currey, 1990, p. 4. Notre traduction de l'anglais.

⁴ Mazrui, *ibid.*

Le cas de l'Afrique subsaharienne présente une situation plutôt désorientée. Sans saisir l'occasion de l'indépendance pour établir des systèmes de conservation de la culture avant qu'elle ne soit complètement effacée, ces leaders, se cachant derrière les notions de modernisation et de développement, ont opposé les pratiques traditionnelles, comme l'avaient fait les dirigeants coloniaux avant eux. Selon G. S. Were, cela est occasionné par la confusion entre les concepts d'occidentalisation et de modernisation. En général, l'occidentalisation est associée au progrès tandis que les mœurs indigènes sont perçues comme arriération¹. Sans entrer dans l'analyse des deux concepts, nous signalons quand même avec Bantu Mwaura que:

Le projet de modernisation a mené à la destruction de beaucoup de valeurs et de pratiques traditionnelles qui étaient perçues comme « non civilisées » et « arriérées » par les Africains eux-mêmes. Les pratiques culturelles qui, avant, assuraient l'unité des communautés, et qui donnaient de la valeur à leurs vies, étaient anéanties pour céder la place à des pratiques et à des idées qui étaient, non seulement étrangères, mais aussi, dans certains cas, nuisibles aux sociétés africaines post-coloniales.²

L'intérêt de ces concepts, pour nous, se trouve dans le fait qu'ils affectent, et sont aussi affectés par le fondement culturel de la société. Les questions de modernité et d'occidentalisation sont soulevées dans notre corpus. Nous les analysons (dans le chapitre quatre) pour montrer comment ils contribuent à la construction de l'identité culturelle des Kenyans aujourd'hui.

¹ Gideon S. Were, *op. cit.*, p. 5.

² Bantu Mwaura, « Dancing to the Donor's Tune », *op. cit.*, p. 45. Notre traduction de l'anglais.

1.2.3 L'apport de la globalisation

Nous vivons une époque nommée communément « l'âge de la globalisation »¹. Ce phénomène a, bien évidemment, des effets multiples dans l'existence humaine. Avant de considérer ses apports à la question identitaire de l'Afrique, tentons d'abord une définition du terme. La globalisation renvoie à « l'interconnexion des réseaux de transport et de communication, la circulation des marchandises, des images et des idées autour de la planète, conduisant au brassage des cultures. »² Le dictionnaire de sciences politiques ajoute l'aspect d'« uniformisation des pratiques et des modèles sociaux à l'échelle de la planète entière »³. Nous reconnaissons qu'il existe plusieurs propositions sur le moment de commencement, les types, les phases et les dimensions de la globalisation. Il est important, néanmoins, de reconnaître les grands repères historiques menant à la situation actuelle. Commenant en 1492⁴, la globalisation s'accélère grâce aux mutations dans les voies de communication d'abord, et ensuite en raison de changements dans les moyens de communication, et cela à partir des années 1975⁵. L'année 1492 coïncide avec le début du commerce des esclaves impliquant l'Afrique. En d'autres termes, il y a eu à ce moment, les premiers contacts entre l'Afrique et le monde extérieur. Après ces rencontres commerciales qui se limitaient surtout sur certaines côtes africaines, la colonisation de l'Afrique au XIXe siècle a assuré des contacts plus proches et plus définitifs. Après les indépendances, dans les années 1970 et 1980, les migrations des Africains vers l'Europe ont commencé.

¹ Bruno Ollivier (ed), *Les Identités collective à l'heure de la globalisation*, Paris, CNRS Editions, 2009, p. 12.

² Paul Rasse (cood), *La Diversié culturelle*, CNRS Editions, p. 201-202.

³ Guy Hemet et al, *Dictionnaire de la science politique et des institutions politiques*, Paris, Armand Colin, 2010, entrée : globalisation.

⁴ Stuart Hall, dans son article « Une perspective européenne sur l'hybridation : Éléments de réflexion » indique que « l'hybridation commence en 1492 en même temps que la globalisation ». In B. Ollivier (ed), *Les Identités collectives à l'heure de la globalisation*, Paris, CNRS Editions, 2009, p. 30.

⁵ Bruno Ollivier, « Les Identités collectives : comment comprendre une question politique brulante ? », In B. Ollivier, *ibid.*, p. 13.

En général, la globalisation suppose l'effacement des frontières et implique des changements sur les plans socioculturel, politique, religieux ainsi qu'économique. Plus récemment, avec une modernisation beaucoup plus accélérée, les innovations, surtout dans le domaine de la communication, sont impressionnantes. Celles-ci ont eu l'effet de transformer le monde à un village : les frontières ne limitent plus les contacts entre les différents bouts du monde. Comme l'indique Bruno Ollivier, ces changements dans le domaine de la communication, et aussi du transport, ont eu l'effet de multiplier les contacts entre le Nord et le Sud surtout, à travers le « tourisme en masse (principalement du Nord vers le Sud) et les migrations collectives (principalement du Sud vers le Nord) »¹. Si les frontières deviennent aussi floues avec le processus de globalisation, cela veut dire qu'à un degré important, il y a mélange, voire unification ou universalisation de certains paramètres, notamment culturel et linguistique. En raison de ces faits, les identités des différentes communautés du Nord ou du Sud ne sauraient rester inchangées, ce qui complique davantage cette question non seulement pour les particuliers, mais aussi pour les institutions, les organisations et les nations.

En Afrique, la globalisation vient s'ajouter aux complexités amenées par la colonisation, approfondissant ainsi la problématique identitaire. Pourtant, les deux écoles de pensées demeurent, à savoir les chercheurs de l'authenticité africaine précoloniale et les défenseurs d'une réalité métissée. Bien évidemment, la tâche est beaucoup plus compliquée pour le premier groupe. Le mélange débuté il y a plusieurs siècles se poursuit à une allure plus croissante et à travers des voies plus intimes tels que les mariages mixtes. De plus en plus d'Européens, d'Indiens, d'Américains et d'Asiatiques viennent s'installer sur la terre africaine pour des raisons différentes. Les voyages ne cessent pas tout au long de l'année, qu'ils soient touristiques, commerciaux, missionnaires ou politiques. En effet, c'est l'ère où, selon Bhabha, les cultures s'entrecroisent et les gens « se glissent entre les traditions culturelles », ce qui mène quelquefois aux « tensions [...]

¹ B. Ollivier, *ibid.*, p. 13

entre des cultures »¹. Ce « cosmopolitisme vernaculaire », pour emprunter le terme utilisé par Bhabha, « ce riche mélange culturel de langues et de styles de vie que célèbrent et perpétuent les grandes villes [...] cosmopolites dans leur existence vernaculaire »² devient de plus en plus une réalité africaine. Ainsi, les pays de l’Afrique se trouvent pris en quelque sorte d’un vertige qui complique la recherche de leur identité en tant qu’Africains.

L’authenticité culturelle disparaît et l’on devient multiple en tant qu’individu et en tant que communautés et nations. Cette réalité se manifeste aussi dans certaines œuvres littéraires et artistiques où les auteurs ne cherchent pas l’essentiel, mais se permettent d’explorer d’autres possibilités dans leurs créations. En effet, c’est ce que font quelques écrivains d’aujourd’hui dans leurs rapports avec le monde occidental. Au lieu d’aller à la recherche du passé, ils vont en avant dans cette situation que la colonisation leur a léguée tout en exploitant les possibilités que la globalisation met à leur portée. Dans une interview avec Sylvie Chalaye, José Pliya déclare :

Je me considère plutôt comme un auteur de l’entre-plusieurs !
Deux est une mesure trop courte pour mon parcours, pour mon histoire. Je suis d’origine béninoise, de nationalité française, de culture francophone, de sympathie hispanophone, de parcours anglophone. Mon histoire est faite de tous ces chemins qui m’enrichissent, qui enrichissent mon univers, mon imaginaire et qui enrichissent aussi ma langue d’auteur. Je me définirais plus comme un auteur du « Tout-monde » comme le dirait Glissant.³

Bref, c’est la question de l’identité qui se complique et pourtant, l’homme cherche toujours à la maîtriser.

¹ Homi K. Bhabha, *op cit.*, p. 13.

² Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 10.

³ José Pliya et Sylvie Chalaye, « Un auteur du Tout-Monde », *Africultures* 2003/1 (n° 54), p. 45-49. DOI 10.3917/afcul.054.0045.

Néanmoins, la globalisation, malgré les bienfaits qu'elle semble offrir au monde, par exemple les privilèges du bi/plurilinguisme ou les avantages des associations multinationales, révèle une nouvelle réalité hégémonique qui se rapporte à celle de l'ère de la colonisation, à savoir l'hégémonie linguistique et culturelle. C'est contre cette hégémonie que des écrivains comme Ngũgĩ se battent. Pour lui, être émerveillé par la langue d'autrui au point de négliger la sienne se traduit par une folie et une colonisation de l'esprit¹. Cependant, des arguments qui contestent cette position l'accusent de ne pas tenir compte de la réalité de la globalisation et d'un monde qui s'anglicise de plus en plus². Actuellement, les pouvoirs qui dominaient pendant la période de la colonisation ont cédé la place aux États-Unis qui, grâce à la globalisation, exerce une hégémonie culturelle et économique sur le monde entier. Jacqueline Bardolph le confirme :

la production culturelle des pays anciennement colonisés par la France ou l'Angleterre est puissamment transformée par la globalisation, l'hégémonie de la langue anglaise et la diffusion massive des œuvres nord-américaines.³

Les États-Unis sont devenus une attraction pour beaucoup d'Africains et nous signalons notamment le cas du Kenya. La présence américaine se trouve dans la vie des Kenyans à travers leurs activités sociales et économiques. Dans l'analyse de nos textes, nous allons illustrer les relations non-équilibrées entre le Kenya et l'Ouest ou le Nord.

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Writers in Politics*, *op. cit.*, p. 63.

² Rasna Warah, *Red Soil and Roasted Maize*, *op. cit.*, p. 11.

³ Jacqueline Bardolph, *Etudes postcoloniales et littéraire*, Paris, Editions Champion, 2012, p. 12.

1.3 Le théâtre en Afrique

1.3.1 Le théâtre africain : considérations conventionnelles

Faire un travail sur la théorie du théâtre africain pose un problème pour deux raisons. La première est que l'Afrique répond à deux périodes bien distinctes qui, au sujet de la science, en l'occurrence la littérature, se synchronisent mal : une période précoloniale, illettrée et une période postcoloniale lettrée. La seconde raison, qui découle de la première, est que la période post-coloniale est si influencée par la tradition européenne qu'il est pratiquement impossible de sortir ce qui est authentiquement africain du domaine théâtral. Tout de même, un théâtre africain existe et force est d'en établir une théorie, malgré les difficultés qui se posent.

La première difficulté est liée à la nécessité d'établir l'existence d'une pratique théâtrale chez les Africains avant la colonisation. L'Afrique subsaharienne précoloniale n'était pas lettrée. Elle était caractérisée par la tradition orale. D'une part, cette oralité ne pouvait pas empêcher la pratique du théâtre, mais, d'autre part, par rapport à la théorisation, elle posait certaines difficultés. Elle ne pouvait pas permettre l'archivage des faits à l'écrit. De ce fait, aucun document écrit appartenant à cette période n'existe pour rendre compte de telles manifestations. D'ailleurs, le théâtre relevant d'une tradition orale n'a rien à avoir avec la rédaction des textes de théâtre. Il n'y a donc pas de collection de textes pour témoigner ce fait. Ainsi, la tâche de retracer les faits et de reconstituer les normes du théâtre africain précolonial s'avère bien complexe.

Néanmoins, ce manque d'archives authentiques de premières données ne constitue pas un blocage pour une recherche dans ce domaine. Deux possibilités existent pour combler cette lacune. D'une part, il existe des œuvres des écrivains africains, romans et pièces de théâtre, qui attestent l'existence des pratiques théâtrales précoloniales dans les sociétés africaines. D'autre part, les travaux de quelques intellectuels sous forme d'articles scientifiques, essais, livres historiques et anthropologiques rendent compte d'une réalité théâtrale souvent

niée par certaines élites occidentales. Pourquoi la question de l'existence du théâtre africain précolonial reste-elle non résolue ? Tout dépend du point de départ par rapport à la définition du théâtre. Une définition occidentale, ancrée aux codes classiques du théâtre occidental, ne reconnaîtrait pas les pratiques traditionnelles africaines comme rentrant dans le cadre du théâtre. L'orientation aristotélicienne exige l'incorporation, dans une réalisation théâtrale, de certains éléments spécifiques. D'après la définition que donne Aristote dans *La Poétique*, la tragédie (compris aussi comme théâtre) consiste en « la représentation d'une action noble » par des personnages en action, sans recours à la narration. Elle est caractérisée par un « langage relevé », c'est-à-dire un langage agréable (rythme, mélodie et chant). Elle provoque la pitié et la peur par leur représentation et c'est cela qui aboutit finalement à l'épuration de ces mêmes émotions – la catharsis. Bref, Aristote résume à six les composantes nécessaires de la tragédie : l'histoire, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle et le chant.¹ À travers les siècles, le théâtre occidental s'est, en principe, aligné sur ces conventions avec des modifications, selon les tendances.

Par contre, si l'on part d'une définition sémiotique, celle qui distingue le signifiant (en tant que véhicule du message) et le signifié (en tant que message communiqué), la classification des pratiques traditionnelles africaines sous l'intitulé de théâtre ne poserait aucun problème. Celle-ci permettrait de percevoir des formes traditionnelles africaines comme des signifiants renvoyant à un signifié (le message communiqué). Les rituels, qui étaient fondés sur « une prescription d'actions répétées »², les narrations et les danses rentrent alors facilement dans le cadre du théâtre.

La dramaturgie de Wole Soyinka du Nigéria (Afrique de l'Ouest) serait influencée par la pratique théâtrale traditionnelle, l'« Alaarinjo »³, de la société

¹ Aristote, *La Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 54, 55.

² Losambe L., Sarinjeive D. (eds), *Pre-colonial and Post-Colonial Drama and Theatre in Africa*. Claremont, South Africa, New Africa Books, 2001, p. viii.

³ La tradition d'Alaarinjo se réfère au groupe d'acteurs ambulants, masqué, donnant un air du mystère à l'instar des mascarades des dieux Yoruba - Egungun

Yoruba qui tournait autour des mascarades d'Egungun. Joël Adedeji, dans un travail de recherche sur le théâtre Yoruba retrace l'origine de celui-ci à la capacité, ou plutôt la volonté d'incarnation théâtrale de certains dieux du panthéon Yoruba. « Ogun », le dieu de la créativité cité par Adedeji, se trouve bien élevé dans l'œuvre de Soyinka du fait qu'il lui attribue une valorisation métaphysique complexe. *Le monde s'effondre* de Chinua Achebe laisse percevoir, même avant l'œuvre de Soyinka, cette réalité existante au Nigéria précolonial. Le roman qui commence par la description de la vie quotidienne précoloniale de la communauté Igbo, fait voir les pratiques théâtralisées qui caractérisaient les mascarades rituelles des *Egwugwu*.¹ Adedeji, dont la thèse de doctorat est basée sur l'étude diachronique du théâtre Yoruba, montre qu'il existe dans la communauté Oyo/Yoruba, des présentations théâtrales pour le divertissement du roi².

Le Kenyan Ngũgĩ Wa Thiong'o (Afrique de l'Est) fait référence, dans son essai *The Language of African Theatre*³, à un festival de nature théâtrale, *Ituika*,⁴ qui se tenait dans sa communauté tous les vingt-cinq ans et qui durait des jours, des semaines et même des mois. Celui-ci était célébré à travers des paroles, des danses, des chants et des mouvements rythmiques. Qu'il a existé un théâtre précolonial en Afrique peut être facilement admis. Cependant, reconstituer son histoire et ses règles de jeu *selon les principes occidentaux* ne serait pas faisable. À partir des deux exemples cités ci-haut, il est évident que les pratiques théâtrales variaient beaucoup d'une société à une autre. Pourtant, les principes généraux qui les sous-tendent sont les mêmes, surtout du fait qu'elles étaient, presque entièrement, liées aux rituels religieux. Nous les résumons dans les éléments suivants : jeu de rôle, costume (principalement les masques), dialogue,

¹ L'incarnation des dieux qui, en réalité, étaient des anciens de la communauté masqués, et qui venaient juger le peuple

² Nous lisons dans l'article d'Adedeji J., « The Origin and Form of Yoruba Masque Theatre », publié dans *Cahiers d'Etudes Africaines*, Vol 12, Cahier 46, 1972, p. 254-276 : « To mark their seven week's stay in Old Oyo, [...] the alafin (king) of Oyo invited his guests to see a performance provided by one of the travelling troupes which at the time was waiting on the king's pleasure. »

³ Essai publié dans le recueil de Ngũgĩ Wa Thiong'o, *Decolonising The Mind*, 1986.

⁴ La cérémonie se tenait tous les vingt-cinq ans pour marquer le passage du pouvoir d'une génération à une autre. *Decolonizing the Mind*, p. 37.

danse, chant, gestes symboliques, mouvement, mimique¹. Ceux-ci étaient utilisés pour transformer « l'ordinaire » en « extraordinaire » voire le « sacré, le sublime et le mystique »², et c'est là où réside la théâtralité de ce genre.

D'autres études, beaucoup plus récentes, ont abordé la question du théâtre africain, mais pas nécessairement de la période précoloniale. Nous lisons des titres tels que: *African Drama and the Yoruba World-view* (Benedict M. Ibitukon 1995), *Make Man Talk True: Nigerian Drama in English Since 1970* (Chris Dunton 1992), *Theatre and Cultural Struggle in South Africa* (Kavanagh 1985), *Mother, Sing for Me: People's Theatre in Kenya* (Ingrid Bjorkman 1989), *West African Popular Drama* (Barber et. al. 1997) et *Theatre and Drama in Francophone Africa: A Critical Introduction* (John Conteh-Morgan 1994)³. Néanmoins, cette liste n'est pas exhaustive ni représentative de tout le terrain africain.

La deuxième difficulté est liée au fait que la recherche est confrontée, à la période postcoloniale, à une réalité complexe et confondante. C'est cette tendance postindépendance qui remet en question la notion même du théâtre africain, tout en lui attribuant des caractéristiques bien particulières. Nous nous référons ici aux phénomènes de métissage et de création extracanoniques qui définissent, si l'on peut l'admettre, le caractère particulier du théâtre africain contemporain. L'*Encyclopedia Britannica* tient bien compte de cela quand il précise l'aspect métissé du style du théâtre africain :

Le théâtre africain, un art, porté presque exclusivement sur la performance en direct dans lequel l'action est précisément prévue de créer un sens cohérent et significatif du drame, tel qu'il est présenté dans l'Afrique subsaharienne. Le contenu et le style du théâtre africain urbain sont influencés par des traditions dramatiques africaines et le théâtre occidental.

¹ Voir Ngũgĩ wa Thiong'o, « The Language of African Theatre », *Decolonising the Mind*, p. 45-54.

² Cf. Losambe L. et Sarinjeive D. (eds), *op. cit.*

³ Cette liste d'études est tirée du site worldviews.igc.org/awpguide/lit.html

L'influence des modèles occidentaux est le résultat d'une présence coloniale, de l'éducation dans les langues européennes, et de la formation des artistes à l'étranger. Mais le degré et la manière de l'influence étrangère diffèrent considérablement d'un pays à l'autre¹.

David Graver, dans la même optique, souligne le métissage au niveau des valeurs sociales:

[...] des formes dramatiques hybrides combinant les valeurs esthétiques africaines et européennes, qui sont riches en langue vivante, les styles de performance énergique et la fonction sociale incisive²

Les premiers dramaturges post-coloniaux, les Soyinka, les Ngũgĩ, les Labou Tansi, etc... dont les œuvres forment la base de la collection africaine, ont été formés dans des académies et universités européennes, apprenant leur art à partir des classiques européens dont Shakespeare, Bernard Shaw, Molière, Claudel, Ibsen, etc. Cependant, quand ils ont commencé à écrire, ils ont su intégrer les éléments fondamentaux de la tradition africaine dans leurs œuvres. Cette tendance n'est pas complètement abandonnée aujourd'hui. Cela explique la « polyphonie des styles » évidente dans beaucoup de pièces relevant de l'Afrique. La capacité, par exemple, d'allier des genres différents (la farce à la tragédie, le lyrisme à la satire), comme le fait Soyinka, vient, entre autres, de la réalité paradoxale d'être africain, mais formé selon les principes européens. En outre, nous témoignons des adaptations des pièces occidentales aux contextes africains. Voulant recréer la réalité traditionnelle africaine, tout en étant incapables de se passer de la réalité actuelle, celle d'avoir acquis la formation occidentale, certains auteurs finissent par créer une « symbiose » de tous les arts, ce qui caractérise le théâtre « total » que Césaire prônait en Afrique pour le

¹ *Encyclopedia Britannica*, online edition :

² David Graver (ed), *South African Plays. Drama for a New South Africa: Seven Plays*. Bloomington, Indiana University Press, 1999. L'introduction. Notre traduction de l'anglais.

distinguer du théâtre européen¹. Le panorama de théâtre africain est aussi orné de pièces européennes appropriées par des réécritures, soit pour adapter le message au contexte africain, soit pour déconstruire le message dans le texte original. Reconnaisant une réalité de l'actualité africaine postcoloniale dans la pièce d'Euripides, Soyinka réécrit le même texte en l'adaptant au contexte africain. C'est ainsi qu'il produit *The Bacchae of Euripides*

Toujours en évolution, le théâtre en Afrique présente, depuis les années 1980, des nouvelles tendances. Refusant les idées reçues, les formes figées et tout stéréotypage, il est possible de constater, à travers ces nouvelles dramaturgies, « une Afrique qui se réinvente », selon les mots de Sylvie Chalaye :

[...] une Afrique contemporaine urbaine, loin de la nonchalance et de la douceur de vivre, une Afrique violente, révoltée, décapante dont la parole se fait sulfureuse, une Afrique hors d'Afrique, une Afrique aussi bien européenne qu'américaine, une Afrique qui n'a plus les attributs d'une altérité que lui impose traditionnellement l'Occident »²

Cela dit, le théâtre africain est aujourd'hui jugé, étudié, critiqué à l'aune des conventions occidentales. Telles que se présentent les choses, on ne saurait faire autrement. En effet, la culture africaine ayant épousé le théâtre occidental, les méthodes critiques européennes peuvent ainsi informer les études de ces formes hybrides. C'est à la lumière des considérations qui précèdent que l'on jette un regard critique sur les productions du KNDF, notamment en ce qui concerne le genre, les thèmes, le style et la capacité de construction de l'identité.

¹ Propos autour de Césaire tirés du *Dictionnaire des écrivains de langue française*, édité par D. Couty et A. Rey (2001)

² Sylvie chalaye, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noir francophone*, p. 15.

1.3.2 Théâtre et identité en Afrique

Si l'on part de l'idée shakespearienne que le monde est une scène et que la vie est du théâtre, il est vrai de dire que partout dans le monde, chaque communauté a toujours eu du théâtre sous une forme ou une autre. À la base, le théâtre a les mêmes fondements partout dans le monde : il « est d'abord un spectacle [...] un travail corporel, un exercice vocal et gestuel [...] pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit »¹. Ces éléments qui traversent toute forme de pratique théâtrale varient pourtant selon les régions et les cultures en question. En cela, une analyse d'œuvres théâtrales d'une communauté donnerait des indications bien révélatrices de la culture de ce peuple. Dans son œuvre traitant du thème de la culture et de la politique, Ali Mazrui donne comme l'une des fonctions de la culture, la communication. Selon lui la culture, en tant que « mode de communication », se manifeste dans des formes différentes, y compris des formes littéraires et artistiques dont les arts de la scène². De cette affirmation, nous voyons que le théâtre est une voie par laquelle la culture est communiquée et même transmise.

Si l'on peut aujourd'hui parler d'un théâtre occidental, théâtre oriental et théâtre africain, c'est parce que ceux-ci contiennent en eux des éléments indicatifs qui leur permettent d'être identifiés comme tels. Ces éléments relèvent de la vie de ceux à qui appartiennent ce théâtre, ce qui rapproche l'identité d'un peuple à ses pratiques théâtrales. Le théâtre africain, tout comme l'Afrique elle-même, répond à deux périodes bien distinctes: une période précoloniale et une période postcoloniale. Pour aborder la question du théâtre et l'identité culturelle africaine, la première référence sera logiquement la période précoloniale. Dans cette période, la constitution des pratiques théâtrales chez les Africains n'est pas encore imprégnée d'éléments du théâtre occidental issus de la colonisation. C'était un théâtre non institutionnalisé. Cela relevait du principe de vie

¹ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, 2006, p.7.

² Ali A. Mazrui, *op. cit.*, p. 7.

communautaire du peuple africain. La précision de Ngũgĩ nous est utile à ce propos:

Le théâtre a ses origines dans les luttes que l'humain tient avec la nature et avec les autres. Dans l'Afrique précoloniale, il n'était pas alors un événement isolé : il faisait partie intégrante du rythme de la vie journalière et saisonnière de la communauté. C'était une activité parmi les autres activités, souvent puisant son énergie à partir de ces autres activités. Il était aussi divertissement dans le sens de jouissance participative ; il était instruction morale; et il était une manière rigoureuse de la vie, de la mort et de la survie collective. Ce théâtre ne se tenait pas dans des bâtiments spécialement prévus à cet effet. Il pouvait avoir lieu n'importe où – là où il y avait un « espace vide », pour reprendre l'expression de Peter Brook.¹

Pour souligner la distinction du théâtre africain par rapport au théâtre occidental, Bantu Mwaura rapporte ce qui suit:

[partout en Afrique, les communautés] ont des pratiques culturelles inscrites dans des formes de performances élaborées qui sont aussi théâtrales que communales. Ces performances indigènes, y compris les chansons, les danses, la poésie et la narration, étaient essentiellement de nature participative. Contrairement au théâtre occidental classique, où la ligne séparant les acteurs et l'audience est nettement démarquée, dans des formes de théâtre africain, ces deux groupes sont souvent les mêmes – tous les deux participent à la production. Celle-ci était aussi le moyen de transmettre à la communauté les enseignements importants sur les normes et les comportements attendus du peuple. Cela se faisait par exemple chez les adolescents au cours de cérémonies

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, p. 36-7. Notre traduction.

d'initiation. Leur nature participative assurait aussi l'unité communale, l'aspect de l'organisation sociale que les colonisateurs ont cherché à détruire.¹

Partant de ces affirmations de Ngũgĩ wa Thiong'o et de Bantu Mwaura, il est facile de voir les éléments qui définissent le théâtre africain et qui le lient à la culture de ce peuple. Ce théâtre se distingue au premier plan par son intégration dans la vie quotidienne du peuple. Il est inséparable de celle-ci en raison de la relation mutuelle, comprenant des gains réciproques, qu'il entretient avec elle. D'une part, il y emprunte des éléments qui font partie du *rythme journalier de la vie* et d'autre part, il y contribue de par le *divertissement participatif et l'instruction morale*. La vie communale, une caractéristique principale de l'africanité, est bien reprise dans cette approche participative de son théâtre comme le précise Mwaura dans les lignes qui précèdent. Sa « définition du public » est très différente de celle de l'Occident qui identifie une audience différente des acteurs. Les deux groupes occupent des espaces bien distincts et ne se mêlent pas physiquement lors des représentations. Par contre, les productions africaines admettaient que tous participent. Il n'y avait vraiment pas de différence entre les uns et les autres. C'est pour cela que ce théâtre ne pouvait pas se dérouler dans des espaces clos, tels que les bâtiments réservés à cette fin.

Par ailleurs, dans la communauté africaine, les espaces publics étaient des espaces ouverts, à l'extérieur. Le théâtre se produisait, donc, là où l'espace et les circonstances le permettaient tout au long de la vie. Cela pouvait être: autour des grands-parents le soir, le long de la rue, dans la cour du foyer, sur un terrain public, dans un espace vide dans la brousse, au bord d'une source d'eau, au marché, etc. Mwaura identifie, en plus, des facteurs importants qui contribuent à la construction de l'identité. Les formations sur les normes et les comportements acceptables dans la communauté étaient intégrées dans les pratiques théâtrales. La participation de tous devient donc de prime importance car, ce faisant, toute

¹ Bantu Mwaura, *op. cit.*, p. 47. Notre traduction.

la communauté est menée à la compréhension et la maîtrise des mœurs qui assurent la cohésion interne de chaque communauté.

Les colonisateurs, dans le but de perpétuer leurs cultures européennes, se sont donnés pour objectif l'implantation de leurs propres pratiques culturelles dans les territoires qu'ils avaient conquis. Cela n'était qu'une suite à la pratique commencée par les premiers Européens à traverser des terres africaines avant l'installation de l'hégémonie coloniale. Ceux-ci voulaient laisser leurs mémoires partout où ils allaient¹. Pourtant, les traditions établies des Africains s'avéraient un obstacle à ce propos. Le caractère participatif et communal de pratiques culturelles africaines servait à bien unir le peuple, ce qui constituait un problème pour l'administration coloniale. Tout ce que le colonisateur ne pouvait pas comprendre, et donc contrôler, le mettait mal à l'aise. Ngũgĩ explique ce malaise en ces termes:

Il n'était pas sûr de ce qui se passait, là dehors, dans les espaces ouverts, dans les plaines, dans les vallées boisées, et les montagnes. Il était encore moins sûr des personnes qui dansaient dans les rues, dans les places du marché, dans les cours de l'église et les lieux d'enterrement. Et que voulaient vraiment dire ces battements de tambour dans la nuit ? Qu'est-ce qu'ils annonçaient?²

De leur position autoritaire, les administrations coloniales étaient donc peu tolérantes des pratiques traditionnelles qui servaient à perpétuer la culture et l'identité noires. Commenant par la langue et allant jusqu'aux activités culturelles, les colonisateurs ont laissé l'empreinte de leur prééminence. Le théâtre en est un bon exemple de ce projet de conquête culturelle. Au Kenya, les

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, dans son essai « Dismembering practices », explique cette tendance en ces termes: « Wherever they went, in their voyages of land, sea and mind, Europeans planted their own memories on whatever they contacted. »

² Ngũgĩ wa Thiong'o, « Enactments of Power: The Politics of Performance Space », *Penpoints, Gunpoints and Dreams*, *op. cit.*, p. 64. Notre traduction.

Britanniques n'ont pas hésité à saisir la chance offerte par cette activité pour unir les peuples et poursuivre leur intérêt comme nous rappelle Frost :

Le théâtre était une activité culturelle appréciée des acteurs aussi bien que des spectateurs. C'était aussi une activité dans laquelle les Africains et les Asiatiques s'engageaient. Il était espéré qu'à travers le théâtre [...] les membres de différentes races pourraient être réunis par les participants dans une activité commune dans laquelle ils se réjouissaient tous¹.

C'est ainsi que l'administration coloniale s'est mise à détruire ces pratiques, tout ce qui pouvait réunir et unir les indigènes entre eux, et cela, dans le but de déstabiliser le peuple pour mieux le maîtriser². Cette action, bien qu'elle soit motivée par des facteurs politiques, a eu des conséquences directes sur l'aspect culturel de la vie du peuple, notamment ses pratiques traditionnelles communales.

Si le côté administratif a assuré la destruction de l'authenticité des pratiques culturelles, le côté éducatif a eu son apport dans la construction d'une nouvelle orientation culturelle. Dans les écoles, c'est la tradition anglaise qui se disséminait et les jeunes kenyans ont vite appris la littérature et le théâtre anglais européens. Cette génération des premiers diplômés, instruits selon les traditions européennes s'est mise ensuite à écrire des textes de théâtre, ce qui rompait déjà avec la tradition orale africaine. Par ailleurs, le festival de théâtre scolaire, un projet initié par le même gouvernement colonial, a fait sa part en amenant des modifications dans la forme des activités théâtrales. Une fois admis dans ce festival qui était d'abord réservé aux Blancs, les participants africains devaient présenter des pièces que les juges britanniques pouvaient comprendre et suivre

¹ Richard Frost, *Race Against Time: Human Relations and Politics in Kenya Before Independence*, London, Rex Collings, 1978, 73. Notre traduction de l'anglais.

² « The participatory nature ensured communal unity, the very aspect of social organization that the colonialists sought to annihilate. »

facilement¹. Cela imposait non seulement la langue d'expression, mais aussi la forme des productions. Malgré les tentatives d'africaniser le festival entreprises après, les marques de l'Occident sont restées. C'est pour cela qu'il est pratiquement impossible de trouver aujourd'hui dans le domaine théâtral, une présentation qui est authentiquement africaine. Tout de même, le théâtre de l'Afrique, même à présent, se distingue du théâtre occidental, et force est d'en reconnaître les particularités malgré les difficultés que l'on rencontre. En général, c'est un théâtre fortement hybride, empruntant aussi bien à la tradition orale africaine qu'aux conventions occidentales. Cette hybridité dans le théâtre fait témoignage d'un statut correspondant à la vie des communautés, autrement dit une identité hybride du peuple.

¹ Selon le compte rendu de Wasambo Were, 1990, le premier juge africain, Seth Adagala, a été incorporé dans le festival en 1969. In *An Anthology of East African Plays*, Longhorn Publishers, 1991.

CHAPITRE 2. CADRE THEORIQUE ET CONCEPTUEL : LA THEORIE POSTCOLONIALE

Introduction

Dans ce chapitre, nous expliquons l'utilité de la théorie postcoloniale en tant que méthode de critique scientifique à part entière. Nous montrons également sa relation avec d'autres théories et concepts qui, avec elle, sous-tendent notre étude en lui fournissant un cadre de référence. Il s'agit donc, dans cette section, d'un exposé du dispositif heuristique qui facilitera l'analyse du corpus de l'étude. La théorie postcoloniale aborde largement les questions liées à la langue, la culture et l'identité. Par ailleurs, son caractère fortement hétérogène, lui permet de cadrer facilement avec d'autres théories et concepts en leur servant soit de « cadre discursif » ou de « point de ralliement ». Ainsi, elle s'articule avec ceux-ci pour éclairer bien de sujets contemporains¹.

¹ Ashcroft B., Griffith G. et Tiffin H. (éds.), *L'Empire vous répond. Théorie et pratique des littératures post-coloniales*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 234.

2.1 Origine et développement de la théorie postcoloniale

2.1.1 Théoriciens principaux et orientations conceptuelles

a) Le « post-colonialisme » et le « post-colonial »

Le post-colonialisme est un domaine très vaste en raison de sa nature transdisciplinaire et de la diversité thématique qui en relève. Malgré toutes les applications qui lui sont possibles, la théorie postcoloniale s'applique surtout dans les domaines littéraires et culturels.

Au cœur de toutes les dénominations possibles de ce domaine se trouve la forme adjectivale, « post-coloniale », car, de tous les termes connexes, c'est celui-ci qui y fait la toute première apparition¹. C'est autour de tout ce qui est considéré ou décrit comme « post-colonial » que se bâtit, au fur et à mesure, le « post-colonialisme », autrement appelé la « théorie post-coloniale ». Dans les universités, l'ensemble est regroupé sous la filière des « études post-coloniales ».

Plusieurs intellectuels proposent une interprétation de l'adjectif « post-colonial » parmi lesquels B. Ashcroft, G. Griffith et H. Tiffin, (2012), N. Lazarus (2004), J. Bardolph, (2002), et J-M. Moura, (1999). Concernant cet adjectif, épelé *postcolonial*, Jean-Marc Moura affirme qu'« il s'agit moins de présenter un concept historique qu'une perspective sur la littérature renvoyant aux lettres naissant dans un contexte marqué par la colonisation »². Dans la même optique, Ashcroft, Griffith et Tiffin emploient l'adjectif, avec l'orthographe *post-coloniale*, pour caractériser « toute culture affectée par le processus impérial, depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours »³. Ils précisent que par « post-colonisation », il s'agit du « processus par lequel les sociétés colonisées participent de manière durable, à travers divers phases et modes de contact avec le pouvoir colonisateur, pendant et après la véritable période de domination

¹ Neil Lazarus, dans son essai « Introducing Postcolonial Studies », in *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge University Press, 2004, p. 2, explique que le terme « post-colonial » fait son apparition dans des revues publiés en 1968 et 1970 mais avec un sens strictement historique et politique, employé pour délimiter des périodes.

² Jean-Marc Moura, *Littérature francophones et théorie postcoloniale*. Paris, PUF, 1999, p. 10.

³ B. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin (eds.), *op. cit.*, p. 14.

coloniale directe »¹. Bardolph, de sa part, propose une définition selon laquelle les discours et les « données touchant à l'identité » sont interrogés². Ces définitions recouvrent et l'aspect chronologique et l'aspect idéologique de l'adjectif post-colonial. Cela veut dire que les perspectives post-coloniales prennent en compte toutes les périodes : avant, durant et après la colonisation, ainsi que les effets culturels découlant de ce phénomène.

b) Théorie post-coloniale : un historique

La théorie post-coloniale retrace ses débuts dans les aires anglophones, dans les départements universitaires de littérature anglaise. Cela remonte aux années 1980. Pourtant, la désignation « postcolonial/post-colonial » est employée beaucoup plus avant, depuis les années 1940, avec un sens purement chronologique³. D'ailleurs, il existe déjà une pensée post-coloniale des bonnes années avant les indépendances, même avant que le syntagme postcolonial soit utilisé. Celui-ci se ressent à travers les discours et les écrits des personnes d'expression française, telles que Frantz Fanon, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, et d'expression anglaise telle que Chinua Achebe et Ngũgĩ wa Thiong'o, dont les œuvres ont servi d'inspiration à nombre de théoriciens post-coloniaux. Cet « esprit post-colonial » se manifeste « dès que le peuple colonisé a eu raison de contempler et d'exprimer la tension découlant de la mixité puissante de la langue impériale et l'expérience native, une mixité problématique et contestée, mais aussi vibrante »⁴. Pourtant, la théorie post-coloniale se développe en tant que discipline académique dans les années 1980, suite à la publication par Edward Saïd de son œuvre magistrale, *l'Orientalisme* en 1978⁵. D'autres sources existent

¹ Ashcroft et al., *ibid.*, p. 229.

² Bardolph Jaqueline propose trois sens au terme « post-colonial », dont nous citons le troisième, dans son livre *Etudes postcoloniales et littératures*. Paris, Éditions Champion, 2002, p. 10-11.

³ Voir Ashcroft et al., *op. cit.* et N. Lazarus, *op. cit.*

⁴ Ashcroft B., Griffith G. et Tiffin H., *The Post-Colonial Studies Reader*. London, Routledge, 1995, p. 1. Notre traduction.

⁵ Ceci est confirmé par plusieurs auteurs dont Ashcroft et al., *op. cit.*, Selden, Widdowson et Brooker (2005), Lazarus (2004), Moura (1999) malgré quelques remises en cause.

aussi qui alimentent et renforcent le domaine, tels que les travaux de Gayatri Spivak et Homi Bhabha sur le discours colonial. C'était ainsi la naissance d'un domaine de recherche riche et vaste, connu aujourd'hui comme le « post-colonialisme ». Malgré ce début dans les années 1980, les études post-coloniales ne font leur entrée à l'université française que dans les années 2000. Paradoxalement, le post-colonialisme en tant que courant de pensée a été beaucoup inspiré des pensées de langue française, celles de Frantz Fanon, d'Aimé Césaire, de Léopold Sédar Senghor et d'Edouard Glissant dont les œuvres font partie aujourd'hui de textes canoniques de la critique postcoloniale¹.

La littérature et la critique post-coloniales sont généralement de nature révisionniste, déconstructiviste, et oppositionnelle, ayant comme but principal de défaire la pensée coloniale, de démolir les structures binaires établies par l'impérialisme européen: Occident/Orient, Blanc/Noir, Civilisé/Sauvage, Colonisateur/Colonisé, etc. Cet objectif, très exigeant, se réalise à travers des démarches politiques, culturelles, mais surtout littéraires. La réinterprétation et la réécriture des textes et discours coloniaux, la négation des affirmations impériales, l'appropriation, la transformation et l'utilisation de la langue coloniale sont parmi les stratégies employées dans la littérature post-coloniale pour atteindre ces buts tout en affirmant l'authenticité de l'identité du colonisé.

La théorie post-coloniale est, en elle-même, une configuration complexe et multiforme. De ce fait, chaque étude qui s'en sert ne puise que dans la partie qui correspond à ses objectifs. C'est parce qu'elle touche sur quasiment tous les domaines de la vie humaine : politique, religieux, socioculturel, économique, et même éducatif. Le colonialisme, ayant pris des formes plus ou moins distinctes dans des régions différentes du monde colonisé, a mené aux résultats divers à travers le globe, surtout sur le plan culturel. Parmi les effets du colonialisme, nous pouvons signaler la création des diasporas à travers la déportation des esclaves, l'hybridation des cultures communautaires, la perte, partiellement ou

¹ Affirmé par Ashcroft et al, *op. cit.* et Mbembe Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? » (Entretien accordé à Esprit), Décembre, 2006.

entièrement des mœurs culturelles originelles et le regroupement des peuples de cultures variées en entités nationales. Ce sont des problématiques qui constituent les sujets des œuvres postcoloniales venant de régions affectées. Malgré les expériences multiples du colonialisme éprouvées dans des différentes régions du globe et malgré les effets diversifiés sur le plan de la langue, de la culture et de l'identité, elles se recoupent à un certain niveau, car le fil qui les relie est le même. C'est ainsi que la théorie post-coloniale présente, de manière cohérente, des facettes différentes selon les particularités abordées. Ashcroft, Griffith et Tiffin, qui élaborent un texte théorique de référence pour l'étude des littératures post-coloniales¹, établissent quatre modèles de la théorie qui recouvrent cette diversité post-coloniale de manière assez complète et cohérente :

D'abord, les modèles nationaux ou régionaux qui mettent l'accent sur les traits distinctifs de telle ou telle culture nationale ou régionale. Viennent ensuite les modèles fondés sur l'identité raciale qui distinguent certaines caractéristiques partagées par diverses littératures nationales, comme celles liées à l'héritage racial commun aux littératures de la diaspora africaine et traitées par le modèle de la « littérature noire ». Puis, des modèles comparatifs de complexité variable qui cherchent à expliquer des traits linguistiques historiques et culturels dans deux littératures postcoloniales ou plus. Enfin, des modèles comparatifs plus étendus qui privilégient des traits tels que l'hybridité et la syncréticité en tant qu'éléments constitutifs de toutes les littératures postcoloniales.²

Ces modèles, loin d'être autonomes et isolés, fonctionnent de manière complémentaire. Des études littéraires post-coloniales sauront facilement en employer deux ou trois à la fois dans l'élaboration de leurs propos. Parmi les questions qu'aborde cette étude, il y a celle de l'identification et la description

¹ L'ouvrage *The Empire Writes Back : Theory and Practice of Post-Colonial Literatures*, New York, Routledge, 1994. Il est traduit en français sous le titre *L'Empire vous répond: Théorie et pratique des littératures post-coloniales*. Publié par les Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

² Ashcroft et al, *ibid.*, p. 27.

d'une littérature nationale, en l'occurrence la littérature kenyane, selon la façon dont elle affiche, ou non, une culture, et donc une identité, culturelle et nationale. Celle-ci évoque en plus les questions d'essentialisme vis-à-vis de celles du besoin d'une spécificité nationale. Cet angle trouve un appui dans les modèles nationaux et régionaux. Pourtant, les modèles comparatifs plus larges fournissent, pour l'étude de ce même corpus, des cadres essentiels pour discuter les thèmes émergeant de nos textes, tels que l'hégémonie néocoloniale et l'hybridité culturelle qui s'affichent de manière allégorique dans les textes.

c) Contestations

Le post-colonialisme n'a pas échappé aux querelles. Celles-ci recouvrent plusieurs aspects qui vont de la simple orthographe du terme aux critères de qualification de ce qui est « post-colonial » - qu'il s'agisse d'un pays, d'une période, d'un théoricien, d'un corpus littéraire ou d'une étude quelconque. Considérons d'abord le terme lui-même. Une polémique persiste autour du préfixe « post », s'attachant au radical du terme tantôt avec, tantôt sans le trait d'union. Les « postcolonialistes ou post-colonialistes » rattachent une définition spécifique à chacune des deux orthographes: *postcolonial* et/ou *post-colonial*. Pour certains, par exemple Bardolph, l'orthographe « post-colonial » (avec trait d'union) s'emploie pour communiquer un sens chronologique selon lequel le terme indique la période succédant à l'indépendance¹. Pour eux, c'est « postcolonial » (sans trait d'union) qui englobe son objet: le corpus de production littéraire et culturelle, ainsi que sa démarche scientifique. Pour d'autres, c'est le « postcolonial(isme) » qui véhicule un sens chronologique et, par conséquent, ne capte pas la richesse scientifique du domaine. Ainsi, selon Ashcroft, Griffith et Tiffin, le trait d'union revêt en lui toute l'ampleur de ce domaine et lui attribue sa validité, sa pertinence scientifique, sa particularité. En leurs propres mots :

¹ Jacqueline Bardolph, *op. cit.*, p. 10.

L'usage du trait d'union nous paraissait à l'époque et aujourd'hui encore mettre l'accent sur les effets discursifs et concrets du colonialisme en tant que « fait » historique. [Tandis que l'] utilisation de « postcolonialisme » semble avoir totalement laissé de côté l'aspect concret de la colonisation ainsi que ses effets [,] l'orthographe « post-coloniale » est sous-entendue par un véritable enjeu ; [...] le trait d'union [...] constitue un commentaire sur la particularité, la nature historiquement et culturellement fondée de l'expérience qu'il représente¹

Étroitement liée à la question de l'orthographe est la polémique sur la période qualifiée de post-coloniale. À ce sujet, il y a des intellectuels pour qui il ne s'agit que de la période postérieure à l'indépendance. Contredisant cette position, d'autres considèrent le post-colonial comme un domaine qui étend ses enjeux bien au-delà du simple aspect chronologique pour traiter des questions politiques et culturelles relevant des périodes avant, durant et après le fait historique de l'impérialisme². Dans le cadre de notre étude, nous allons employer l'orthographe « post-colonial » dans le sens que lui donnent Ashcroft et ses collègues. Cela est dû au fait que l'étude ne se limite pas à la chronologie des faits, mais, plutôt, elle puise dans toutes les données qui sont, d'une manière ou d'une autre, connexes au fait de la colonisation. L'analyse des thèmes est aussi basée sur cette même perspective.

Il existe aussi des controverses sur les régions géographiques, c'est-à-dire les pays à inclure dans le cadre du post-colonial. Tandis que les uns insistent que seuls les pays qui ont déjà leur indépendance du pouvoir impérial rentrent dans le domaine du « post-colonial »³, les autres le perçoivent comme un domaine qui

¹ Ashcroft et al., *op cit.*, p. 232.

² Nous comptons à ce propos, J. Bardolph (2009), J.-M. Moura (1999) et Ashcroft et al (2012 et 1989)

³ Ashcroft et. al, *op cit.*, 2012, p. 228.

implique toutes les parties prenantes – les colonisateurs et les colonisés, car, d'une manière ou d'une autre, tous ont été affectés par le phénomène du colonialisme¹. Par ailleurs, la spécificité du post-colonialisme en tant que domaine de recherche littéraire soulève des débats sur sa délimitation et sa méthodologie. D'un côté, il est accusé d'être trop amorphe. À ce propos, Stephen Slemon, dans son article : « The Scramble for Post-colonialism » repère une longue liste de catégories réclamant l'intitulé post-colonial². De l'autre côté, il est critiqué de ne pas se distinguer par une démarche analytique propre à lui. En cela, il perdure un débat vif sur la validité de la théorie post-coloniale, notamment dans l'espace de la critique littéraire et les études socioculturelles. Ceux qui contestent sa particularité en tant que domaine de recherche scientifique invoquent la similarité des méthodes d'analyse existantes entre le post-colonialisme et les courants littéraires européens en existence, notamment le postmodernisme, le poststructuralisme et le marxisme.

Certes, il y a résonance entre le post-colonialisme et ces théories européennes. En effet, Ashcroft et ses collègues expliquent, par ailleurs, une sorte de relation symbiotique d'interdépendance entre la théorie postcoloniale et ces théories européennes, relation qui sert finalement à illuminer les nuances qui existent entre elles. Or, l'histoire ou la science le confirme, les théories s'influencent, se nourrissent et se complètent. Par ailleurs, si nous entendons bien la conception de ce qui est post-colonial, des œuvres post-coloniales des années 1920 et 1930 faisaient déjà preuve des démarches illustrées dans certaines théories d'origine occidentale, telle que la déconstruction.

Bien que les écrits postcoloniaux, dans lesquels s'exécutent déjà des tendances déconstructionnistes, précèdent les théories européennes, ces dernières

¹ Cf. Stuart Hall, « Une perspective européenne sur l'hybridation », *op. cit.*, p. 33.

² Stephen Slemon : « It has been used as a way of ordering a critique of totalising forms of Western historicism; as a portmanteau term for a retooled notion of 'class', as a subset of both postmodernism and post-structuralism; as the name for a condition of nativist longing in post-independence national groupings; [...]; as the inevitable underside of a fractured and ambivalent discourse of colonialist power; as an oppositional form of 'reading practice'; [...] ».

viennent éclairer les questions fondamentales abordées dans le texte postcolonial. De même, la théorie postcoloniale, concrétisée plus tard, est conditionnée par les théories européennes qui en déterminent la nature et le contenu actuels¹. Le post-colonialisme et le postmodernisme se rapprochent sur plusieurs aspects. Ashcroft, Griffith et Tiffin citent, par exemple, le projet de déconstruction, les stratégies subversives et les manipulations autour de la langue et le discours comme caractéristiques communes dans les discours post-colonialistes et postmodernistes². Pour traiter les questions touchant aux relations entre colonisateur et colonisé, c'est du structuralisme et du poststructuralisme que les critiques postcoloniaux se sont inspirés. Plusieurs théoriciens postcoloniaux, tels que Edward Saïd (1978), Homi Bhabha, (1983, 1985), Abdul JanMohammed (1983, 1985) et Gayatri Spivak (1985, 1987) ont eu recours à la critique européenne dans le développement de leurs pensées. Évidemment, les idées postmodernistes, poststructuralistes et même marxistes des penseurs comme Foucault, Lacan, Derrida, Gramsci, Terdiman et Althusser sont omniprésentes dans le discours et la critique postcoloniaux, comme nous affirment Ashcroft et ses collègues.

Malgré les traits communs et les recoupements entre le post-colonialisme et les mouvements littéraires européens, il y a lieu, quand même, d'établir des nuances qui font que le post-colonialisme se réserve une certaine spécificité. D'abord, contrairement au postmodernisme ou au poststructuralisme, le post-colonialisme se définit par « sa confrontation au pouvoir colonial » ; c'est en effet le « discours d'opposition qui naît grâce au colonialisme »³. En outre, pour défendre le bien-fondé du post-colonialisme, Ashcroft et ses collègues affirment ceci: « l'idée d'une théorie littéraire post-coloniale découle de l'incapacité de la théorie européenne à traiter convenablement des complexités et des diverses

¹ Ashcroft et al, *L'Empire vous répond*, (2012), p. 183-184. Voir aussi Ashcroft et al (eds), *The Post-Colonial Studies Reader* (1995), p. 117.

² Ashcroft et al, *The Post-Colonial Studies reader*, p. 117.

³ Ashcroft et. al., *L'Empire vous répond* (2012), p. 231 et *The Post-Colonial Studies Reader* (1995), p. 117.

provenances culturelles propres à l'écriture postcoloniale »¹, complexités qui relèvent de l'expérience particulière de la colonisation des territoires du monde par l'Europe, notamment, la Grande-Bretagne et la France. À ce sujet, Bardolph déclare que : « la démarche théorique qui étudie les œuvres post-coloniales donne des outils pour interroger les nouvelles formes d'hybridité, d'entre-deux, les nouveaux modes de domination et de résistance »². En d'autres termes, la théorie post-coloniale offre un cadre spécifique permettant l'étude des phénomènes bien spécifiques relevant d'abord du phénomène de la colonisation européenne, puis de ses effets qui marquent le monde post-colonial jusqu'au temps actuel.

C'est en considérant ces postulats sur la spécificité de la théorie post-coloniale qu'une lecture post-coloniale des textes dramatiques kenyans trouve sa validité. En interrogeant les paramètres qui renvoient à une identité culturelle: l'emploi de la langue, les personnages et les thèmes ressortant des textes, certaines spécificités liées à la condition post-coloniale du Kenya ne manqueront pas de s'afficher.

d) Principaux théoriciens et leurs orientations

Les principaux théoriciens auxquels la théorie postcoloniale est attribuée sont Edward Saïd, Homi Bhabha et Gayatri Spivak. Cependant, au cours des années, d'autres noms, relevant d'une large gamme de domaines, se sont ajoutés à la liste de théoriciens, chacun apportant son orientation à cette discipline. C'est ainsi que la théorie ou la pensée post-coloniale « s'invente tout en faisant sa route », pour emprunter les termes d'Achille Mbembe, et finit par être un champ d'étude très éclectique. Sur le plan de la théorie littéraire postcoloniale, des noms de l'Afrique subsaharienne, tels que Chinua Achebe, Wole Soyinka et Ngũgĩ wa Thiong'o figurent aussi sur la liste des théoriciens. À la fois romanciers, essayistes et dramaturges, leurs écrits constituent un corpus canonique important dans ce domaine et continuent à susciter des études et des débats autour du post-colonialisme, dont notre étude. La totalité de leurs travaux révèle certaines

¹ Ashcroft et al, *L'Empire vous répond*, p. 24.

² J. Bardolph, *op. cit.*, p. 12.

notions qui constituent les principaux enjeux de la théorie post-coloniale: langue, culture, et identité. D'autres concepts découlent de ces trois parmi lesquels représentation, altérité, subalternité, hybridité, ambivalence et mimétisme. Tous ces concepts se nouent d'une manière ou d'une autre à un thème central à savoir, l'identité.

Se concentrant sur les thèmes de l'altérité et de la représentation, Saïd développe le concept d'« orientalisme », dans son livre *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* (1978). Il développe sa théorie d'orientalisme à partir de l'étude qu'il fait des textes des écrivains occidentaux du XIX^e et XX^e siècle, textes qui, ensemble, émettent un type de discours – le discours orientaliste. Il s'agit du discours qui permet de « caractériser une civilisation », comme le dit Todorov dans la préface à *L'Orientalisme* : « le discours [tenu] sur l'autre »¹. Dans la vie de toute société, il est possible de porter un jugement de valeur ou de dire quelque chose sur quelqu'un ou quelques-uns désignés comme « Autre ». Ces « Autres » peuvent être internes, c'est-à-dire, faire partie de la même société que le locuteur, ou externes, appartenant à une autre société. La question centrale, en ce qui concerne le *discours sur l'autre* porte, en fait, sur le sujet du discours, c'est-à-dire, ce qui est dit sur l'autre. Le contenu de la parole prononcée a d'abord un effet sur le locuteur qui agit d'une certaine manière et par conséquent, provoque une réaction particulière sur le destinataire de la parole.

Pour concrétiser son travail autour de l'orientalisme, en tant que type de discours, Saïd puise dans la théorie du philosophe français Michel Foucault (1926-1984) chez qui il emprunte le concept de *discours* tel qu'il encadre l'articulation du savoir et du pouvoir. Foucault conçoit sa théorie pour expliquer comment le savoir est en relation avec le pouvoir: le fait de connaître un objet quelconque signifie que l'on peut exercer un certain pouvoir sur lui. Suivant les propos de Foucault, Saïd postule que les Occidentaux se servent du savoir pour se représenter les Orientaux et par là, les soumettre à la domination impériale. La détention du savoir devient un outil de manipulation. Il cite, par exemple, le

¹ Tzvetan Todorov, *L'Orientalisme*, Préface, 2012, p. 21.

discours de Balfour prononcé à la Chambre des Communs en 1910 où celui-ci défendait l'occupation de l'Égypte par les Anglais. Saïd voit ressortir de ses paroles les thèmes du savoir et du pouvoir, qu'il explique ainsi:

Pour Balfour, savoir signifie prendre une vue d'ensemble sur une civilisation, de son origine à son âge d'or et à son déclin – et naturellement aussi *avoir les moyens de le faire*. Savoir veut dire s'élever au-dessus des contingences actuelles, sortir de soi pour atteindre ce qui est étranger et lointain. [...] Connaître ainsi un tel objet, c'est le dominer, c'est avoir autorité sur lui, et autorité ici signifie que « nous » « lui » refusons l'autonomie (au pays oriental), puisque nous le connaissons et qu'il existe, en un sens, tel que nous le connaissons. Pour Balfour, le savoir qu'a l'Angleterre de l'Égypte est l'Égypte.¹

Cette analyse du discours de Balfour que fait Saïd illustre l'appropriation du savoir et du pouvoir par l'Occident. Ce dernier, dans ce sens, se définit un rôle de supériorité afin de surveiller et contrôler toute activité du monde oriental. Considéré comme inférieur, l'Orient n'a aucun droit à la parole ni sur lui-même, ni sur autrui. En d'autres termes, seul l'Occident peut comprendre, lui seul peut interpréter et donner du sens à toute chose, à tout phénomène et même à tout être. C'est ce que précise Todorov dont la pensée rejoint la perception de Saïd:

Comprendre signifie à la fois, et pour cause, « interpréter » et « inclure » : qu'elle soit de forme passive (la compréhension) ou active (la représentation), la connaissance permet toujours à celui qui la détient la manipulation de l'autre ; le maître du discours sera le maître tout court. [...] le concept est la première arme dans la soumission d'autrui – car il le transforme en objet (alors que le sujet ne se réduit pas au concept) ; délimiter un objet comme « l'Orient » ou « l'Arabe » est déjà un acte de violence.²

¹ E. Saïd, *L'Orientalisme*, p. 75.

² T. Todorov, *L'Orientalisme*, préface, p. 23.

Évidemment, la connaissance dont il s'agit ici est celle qui donne au locuteur une autorité et une supériorité particulières sur son objet. C'est la notion qui a donné lieu à la colonisation et qui sous-tendait l'occupation hégémonique tout au long de la période coloniale. D'après Saïd, elle continue à motiver les tendances hégémoniques qui se manifestent à travers les représentations dans les médias du monde qui n'est pas occidental.

La théorie d'orientalisme, ayant été développée autour d'un corpus limité tiré de l'Europe et portant sur le Proche et le Moyen-Orient, peut toutefois s'appliquer à d'autres temps et à d'autres espaces. Elle se rapproche beaucoup du stéréotypage de par ses caractéristiques d'assigner des identités fixes à ceux que l'on considère comme « Autres ». C'est en effet ce que décrit Saïd concernant l'orientalisme. Il a constaté que certains textes, produits par des personnes différentes, dans des années écartées, tournaient autour des mêmes personnages et les mêmes incidences, ce qui voulait dire qu'il n'y avait apparemment pas d'évolution des choses ni de progrès en Orient. C'est l'impression que tend à montrer le discours des Occidentaux et cela introduit l'idée de l'hégémonie. Parce que « nous » (l'Ouest) progressons et ces « Autres » (l'Orient) ne progressent pas, nous allons les dominer pour leur apporter une civilisation. Saïd emprunte ainsi à Gramsci (1891-1937) le concept de l'« hégémonie », pour compléter sa thèse sur l'orientalisme. L'orientalisme puise sa force dans « l'hégémonie culturelle », une « supériorité de position » provenant de l'idée de l'Europe¹, notion qui permet aux Européens de se définir « en face de tous « ceux-là » qui ne sont pas Européens »². Ce qui en résulte, pourtant est l'une de deux réactions possibles, soit une soumission, soit une résistance. Et comme le note Saïd, cette hégémonie a incité une bonne quantité de résistance à travers le globe.

La théorie de Saïd, telle qu'elle est perçue par Todorov, est assez globalisante et peut facilement s'appliquer à tout autre contexte, tout comme aux

¹ Denys Hay, *Europe: The Emergence of an Idea*, Edimbourg, Edimbourg Univ. Press, 1968. Cité dans *L'Orientalisme*, p. 38

² Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p. 38

disciplines différentes telles que la littérature, la sociologie, la science politique et la psychologie. Ces idées de Saïd deviennent utiles dans l'exploitation des thèmes qui touchent aux relations entre le Kenya et le monde occidental que soulève notre corpus. Bien que la colonisation a pris fin, les deux mondes continuent à interagir sur des plans très divers. Ces relations engendrent quelquefois des malentendus, des accusations et contre-accusations. Dans les querelles qui en résultent, l'Afrique trouve, la plupart du temps, des liens entre l'actuel et le passé colonial. Ces instances qui rappellent des relations hégémoniques sont recouvertes dans la théorie de Saïd.

De manière générale, l'Afrique subsaharienne fait partie des « Autres » dans la configuration oppositionnelle Occident/Autres. Or, tous les « Autres » ne sont pas identiques. En d'autres termes, il existe des points de divergence entre l'Afrique subsaharienne et l'Orient, en tant que « Autres », par rapport à l'Ouest. Les Africains noirs se distinguent des Orientaux sur plusieurs plans. À titre d'exemple, l'Afrique subsaharienne a une grande diversité ethnique et linguistique alors que le Moyen-Orient est presque singulier à cet égard. Par ailleurs, là où le christianisme domine dans le continent africain, le Moyen-Orient est presque entièrement de confession musulmane. Cela a un apport aussi sur quelques marqueurs culturels tels que l'habillement. Ce dernier se distingue nettement entre les musulmans et les chrétiens. Par conséquent, la perception des Africains par les Occidentaux pourrait aussi différer de celle qu'ils ont sur les Orientaux. Il convient donc, à partir de l'orientalisme de Saïd, de proposer une variante qui rend compte des relations entre l'Occident et l'Afrique subsaharienne. Nous parlerons donc des relations Nord-Sud.

La théorie de Saïd qui porte des marques du structuralisme est sensible à la distinction entre l'Occident et ses *Autres*. Pourtant, cette distinction n'est pas nette. À cause de la colonisation qui vaut pour l'Orient comme pour l'Afrique, une mixité s'est réalisée même si cela se manifeste différemment dans les deux contextes. Tout en empruntant la notion de Saïd pour le contexte kenyan, il est aussi nécessaire de prendre en considération les éléments de métissage dont la

réalité post-coloniale rend compte. Pour ce faire, les propos de Homi Bhabha deviennent utiles.

Homi K. Bhabha, réputé pour la théorie d'*hybridité*, est l'un des personnalités de référence dans les études post-coloniales. Cette hybridité, d'après lui, découle de l'*ambivalence* qui caractérise les colonisateurs, tout comme les colonisés, et leurs discours différents. D'après lui, c'est l'ambivalence du projet colonial qui, contrairement aux attentes des colonisateurs, a mené à des tendances impures rassemblées dans le concept de l'hybridité. La situation hybride mène à une condition de l'*entre-deux*, autrement appelée, l'*interstice*, l'espace qui donne lieu à la *négociation*. Ce sont là les concepts qui résument la théorie de Bhabha.

La notion d'hybridité, telle que conceptualisée par Bhabha dans une perspective postcoloniale, qualifie tout discours hégémonique. La création des oppositions binaires fait allusion à des positions installées, des identités fixes; ce qui, selon la pensée de Bhabha, est illusoire. Par ailleurs, Bhabha l'attribue aux stratégies de domination et de résistance. Son attention ne porte donc pas sur n'importe quel côté de l'opposition supposée. Il se concentre plutôt sur l'espace intervenant entre les deux côtés, là où se trouve la réalité. Il explique : « Ces espaces "interstitiels" offrent un terrain à l'élaboration de ces stratégies du soi – singulier ou commun – qui initient de nouveaux signes d'identité, et des sites innovants de collaboration et de contestation dans l'acte même de définir l'idée de société »¹. L'hybridité, pour Bhabha, est un processus continu. Selon lui, le processus colonial de civilisation, étant défectueux, n'a pas atteint ses objectifs et par conséquent a fini par créer des imitateurs qui occupent l'espace indéfini entre cultures. Bhabha poursuit son raisonnement en postulant que le colonialisme n'a produit ni identité ou similarité, ni différence, vue par exemple dans des cas où « être anglicisé, c'est *emphatiquement* ne pas être Anglais»². En d'autres termes, en apprenant l'anglais, et en adoptant quelques manières des

¹ H. K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, op. cit., p. 30.

² *Ibid.*, p. 151.

Anglais, les peuples colonisés par l'Angleterre quittent symboliquement leur terrain culturel sans pour autant atteindre celui du colonisateur. Ils finissent donc par arriver au milieu, entre les deux côtés culturels.

Dans le sens où les cultures colonisées sont hybrides, nous admettons que le Kenya est culturellement hybride du fait qu'il a été colonisé par l'Angleterre. Cependant, il convient de signaler qu'il existe des variations d'hybridité au sein du contexte kenyan. Cette variation se manifeste sur plusieurs plans. D'abord, entre les groupes ethniques kenyans, les niveaux de mixité s'affichent. Nous pouvons dire par exemple que les Masai et les Turkana sont moins hybrides par rapport aux emprunts à la culture occidentale que les Luo et les Kikuyu. Ensuite, le lieu d'habitation détermine aussi le degré de mélange. En cela, les habitants des villes attestent plus d'hybridité que les habitants des campagnes. Par ailleurs, les Kenyans incarnent, dans leur esprit, une hybridité selon différents sujets tels que la religion, l'éducation, le développement, etc. À ce propos, le peuple se trouve souvent tiraillé entre l'aspiration à la modernisation occidentale et la conscience de maintenir une identité africaine sur quelques aspects de sa vie. De ce fait, la réalité kenyane serait plutôt d'une hybridité variable selon les facteurs en présence.

De tous les marqueurs de l'hybridité culturelle, la langue est le plus fort et le plus visible en raison de son rôle dans la transmission des mœurs. L'Afrique subsaharienne étant un contexte fortement plurilingue, il est nécessaire de considérer les réflexions autour de la langue en tant que porteuse et véhicule de la culture.

Achebe et Ngũgĩ, deux écrivains africains de renom, s'engagent dans la discussion autour de la langue appropriée, voire idéale, pour la production littéraire des anciennes colonies, en l'occurrence, les pays africains. Les deux, avec d'autres encore, présentent des positions polémiques en ce qui concerne le choix de langue pour la littérature africaine : l'un préconise l'appropriation de la langue européenne et l'autre insiste sur le rejet de celle-ci. Là où Achebe perçoit

la littérature nigériane comme celle écrite en anglais¹, Ngũgĩ insiste que la littérature kenyane est « la somme de toutes les littératures écrites en toutes les langues [...] des paysans natifs kenyans »². Achebe cite le besoin d'unité et de communication entre les diverses tribus du Nigéria, et par extension, de l'Afrique, comme une raison forte d'adopter une langue neutre. Appuyant cette idée, Ezekiel Mphahlele, dit de l'anglais et du français qu'ils sont, pour les pays d'Afrique, « une force unificatrice »³. Achebe préconise l'adoption et l'emploi de la langue impérialiste de manière à satisfaire aux besoins de l'appartenance culturelle africaine. Il s'agit des stratégies de l'appropriation dont les détails sont élaborés dans le sous-chapitre suivant (2.2). Ngũgĩ, de sa part, perçoit le choix, de la part de l'écrivain africain, d'utilisation des langues européennes comme « l'esclavage littéraire »⁴. Sa visée étant le retour aux sources, cela, d'après lui, n'est possible qu'à travers l'emploi conscient et exprès des langues africaines. Malgré la sincérité de son intention par rapport à la valorisation des cultures africaines, il ne prend pas conscience des complexités sur la scène africaine auxquelles se réfère Achebe. Notre examen des textes dramatiques kenyans en langues européennes se déroule dans le contexte kenyan où résonnent les revendications de Ngũgĩ. En raison de la langue d'expression, notre corpus épouse d'emblée une position hybride qui pourrait cadrer avec les propos d'Achebe. Toutefois, l'analyse que nous effectuons va à la recherche de toutes les tendances possibles, qu'elles soient de nature essentialiste selon Ngũgĩ ou de nature hybride suivant les propositions d'Achebe.

2.1.2 La théorie post-coloniale et l'écriture littéraire

La théorie et la littérature post-coloniales entretiennent une relation d'interdépendance quoique la littérature soit plus ancienne que la théorie. Selon

¹ Chinua Achebe écrit: « If you take Nigeria as an example, the national literature, as I see it, is the one written in English. » dans son essai « The African Writer and the English Language », in *Morning Yet on Creation day*, London, Heinemann, 1975, p. 56.

² Ngũgĩ wa Thiong'o, « Return to the Roots », in *Writers in Politics*, Nairobi, EAEP, 1997, p. 57.

³ Ezekiel Mphahlele, cité par Ngugi dans *Decolonizing the Mind* (1986), p. 7 et *Writers in Politics* (1997), p. 54.

⁴Ngũgĩ wa Thiong'o, *Writers in Politics*, op. cit., p. 53.

Ashcroft, Griffith et Tiffin, les littératures post-coloniales naissent de l'interaction entre la culture impériale et les pratiques culturelles indigènes qui, par leur nature, sont assez complexes¹. Cela veut dire que cette littérature aborde de manières différentes les diverses questions provoquées par cette interaction qui a beaucoup fait pencher la balance culturelle. Mais la littérature post-coloniale est aussi le fruit des études littéraires qui, d'après Ashcroft, Griffith et Tiffin, ont fourni aux intellectuels des pays colonisés les « équipements linguistiques » pour lancer une « contre-attaque » au centre impérialiste². C'est la raison pour laquelle certains considèrent que le post-colonialisme naît dans les universités occidentales. Kwame Appia, par exemple, considère le post-colonialisme comme un « comprador intelligentsia », expliquant qu'il s'agit d'un petit groupe d'écrivains formés à l'Ouest qui servent de médiateurs du commerce en produits culturels entre l'Ouest et l'Afrique (ou d'autres parties du monde)³. Si l'existence de la littérature post-coloniale dépend de la relation entre l'empire et le centre, il serait juste de postuler que tant que toutes les sociétés post-coloniales restent toujours, d'une manière ou d'une autre, assujetties aux formes subtiles d'impérialisme néocolonial⁴, il y aura toujours une littérature post-coloniale.

La littérature post-coloniale est dotée d'un caractère complexe particulier qui relève d'une expérience singulière dont les pays post-coloniaux font preuve. Cette complexité relève de la mixité linguistique et culturelle, ce qui mène à des pratiques linguistiques et littéraires bien spécifiques que nous abordons dans la section suivante. Motivée dès le début par le phénomène du colonialisme, cette littérature provient de l'Afrique et les diasporas africaines, de l'Inde, des Caraïbes, de l'Australie et de l'Amérique latine. Le nom désignant cette littérature a connu une évolution. Il s'agissait, dans les années 1960, de « Littératures du Commonwealth » puis « Littératures du Tiers-Monde »,

¹ Ashcroft et al, *Post-colonial Studies Reader*, p. 1.

² Ashcroft et al, *L'Empire vous répond*, p. 233.

³ Kwame A. Appiah, « The Post-Colonial and the Postmodern », *The Post-Colonial Studies Reader*, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 2.

« Nouvelles littératures en anglais » avant de se stabiliser sur « Littératures post-coloniales ». C'est avec l'apparition en 1989 de l'ouvrage synthétique de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*¹ que ces dénominations précédentes ont plus ou moins officiellement cédé la place à « littératures post-coloniales ». Celle-ci s'est avérée la plus appropriée en raison de son caractère ouvert, non limitatif. Elle permet une orientation théorique et comparative sans restrictions sur le plan linguistique et géographique. Sous cette appellation, des études portant sur les effets de la colonisation peuvent facilement être effectuées sur toutes les langues des anciens colonisateurs (anglais, français, espagnol, portugais) et les langues indigènes (notamment de l'Afrique et de l'Inde), dans tous les contextes affectés par la colonisation². Un critère peu strict va inclure dans le cadre de littérature post-coloniale les textes écrits par les colonisateurs, c'est-à-dire, les textes coloniaux. Après tout, comme le dit bien Georges Balandier, nous sommes tous, en des formes différentes, « en situation post-coloniale »³. Soit on y est en tant que ex/colonisateur, soit en tant que ex/colonisé. Dans la même optique, Ashcroft et ses collègues affirment le fait que la grande majorité de la population mondiale aujourd'hui a une vie qui « a été façonnée par l'expérience du colonialisme »⁴. Cela dit, affirmons qu'il y a quand même des éléments caractéristiques de ce qui est normalement qualifié de littérature post-coloniale.

La littérature post-coloniale se caractérise par certains éléments repérables, notamment, la langue, la thématique, et le style. Une évolution thématique est évidente dans la littérature post-coloniale quoique le thème de l'identité reste le sujet central qui renoue avec tous les écrits de ce domaine. Partant d'un point de vue plutôt global, Ashcroft, Griffith et Tiffin énumèrent,

¹ Traduit en français par Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job sous le titre *L'Empire vous répond : Théorie et pratique des littératures post-coloniales*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

² Cf. *Ibid.*, p. 36-7.

³ Cité dans Bayart Jean-François, *Les études postcoloniales, un carnaval académique ?* Paris, Editions Karthala, 2010, p. 7

⁴ Ashcroft et al, op cit, 2012, p. 13.

dans *L'Empire vous répond*, les thèmes qui ont caractérisé les œuvres post-coloniales à travers les siècles. Ils s'y trouvent par exemple, les thèmes célébrant la lutte pour l'indépendance de la communauté et de l'individu comme dans *Kanthapura* de l'indien S. R. Rao et *A grain of Wheat [Un grain de blé]* du kenyan Ngũgĩ wa Thiong'o. Ils identifient aussi le thème de l'influence dominante d'une culture étrangère sur la vie des sociétés postcoloniales contemporaines abordé dans *No Longer at Ease [Le malaise]* du Nigérian C. Achebe et *In the Castle of My Skin [Dans la forteresse de ma peau]* de G. Lamming de Barbade. Les thèmes de grande force métonymique, tels que la construction ou la démolition de maisons et édifices divers situés dans des espaces postcoloniaux se voient, par exemple, dans *A House for Mr Biswas [Une maison pour M. Biswas]* du trinitadien V. S. Naipaul, *Remember the House [N'oublie pas la maison]* de l'indienne Santha Rama Rao et *As for Me and My House [Ma maison et moi]* du Canadien Sinclair Ross. Ces thèmes abordent la question de l'identité post-coloniale en transformation¹. À ce répertoire dressé par Ashcroft et al, s'ajoute aussi des thématiques de la violence, par exemple dans *The Narrative of Jacobus* du Sud-Africain J. M. Coetzee, du genre (normalement le féminisme) et de la sexualité² qui sont normalement abordés de façon très métaphorique dans la littérature post-coloniale.

Une considération particulière au continent africain révèle aussi une certaine tendance dans l'évolution thématique de la littérature postcoloniale. Une littérature de protestation inaugure la scène littéraire dans les années 1940 et 1950. Celle-ci se transforme en une esthétique héroïque et de célébration avec l'avènement des indépendances où la libération du joug impérial est fêtée. Cette étape, malheureusement, ne dure pas longtemps. Une nouvelle forme d'expression se fait entendre à travers la production littéraire; une protestation

¹ Ashcroft et al, *ibid.*, p. 41.

² Dans son livre *Postcolonial Literature*, Justin D. Edwards explique l'emploi de ce thème dans plusieurs textes coloniaux tels que *King Solomon's Mines* (1885) de Rider Haggard et *Heart of Darkness* (1899) de Joseph Conrad. Il montre aussi la critique de ces procédés par, entre autres, Edward Saïd dans *L'Orientalisme*.

contre le néocolonialisme¹, une nouvelle forme d'hégémonie, de l'oppression et de l'injustice. Une période de deuil s'installe. Au Sud, les voix de J. M. Coetzee, Athol Fugard et Nardin Gordimer manifestaient contre les injustices de l'apartheid; à l'Est, Ngũgĩ wa Thiongo et Okot p'Bitek, ne se sont pas tus face aux injustices des années postindépendances et à la dégradation progressive des valeurs traditionnelles africaines. Avec des publications comme *Matigari* (1986) et *Wizard of the Crow* (2006), Ngũgĩ affronte les outrances du gouvernement tandis que p'Bitek, dans ses poèmes *Song of Lawino* (1966)² et *Song of Ocol* (1970) critique la transgression de la culture africaine par des pratiques de l'Ouest. L'Afrique de l'Ouest et centrale comptent les écrivains tels que Chinua Achebe du Nigéria, Ahmadou Kourouma de la Côte d'Ivoire, Ousmane Sembene et Léopold Sédar Senghor du Sénégal. Ceux-ci abordent largement les problèmes de leurs sociétés d'avant et d'après l'indépendance.

Charles Nnolim fait appel aux écrivains africains pour changer de cap et aborder des thèmes plus visionnaires³. Cette initiative de sa part paraît bien honnête et bien intentionnée. Pourtant, la réalité atteste autrement. Beaucoup de nouveaux écrivains africains des XXe et XXIe siècles traitent toujours des thèmes liés à l'impérialisme (passé et/ou présent), à la mutation culturelle et à la dégradation interne dans les pays africains post-coloniaux. Nous prolongeons cette liste par une collection assez actuelle qui constitue notre corpus, et qui propose des titres tels que *Le Furoncle*, *La Folie*, *La Vérité au labyrinthe*, *Empty Shells*, *Reverbarations* et *Reverse Gear*.⁴ Ces titres, tels qu'ils apparaissent, font allusion aux anomalies qui caractérisent la société.

La littérature africaine, classée par certains comme « mineure »⁵ se produit, en grande partie, en langues européennes: l'anglais, le français et le

¹ Terme employé par Kwame Nkuruma en 1962 (cf. Ashcroft et al.)

² Cette œuvre est d'abord écrite et publiée en langue Acoli/luo (1956), puis traduit en d'autres langues y inclus l'anglais en 1966.

³ Nnolim Charles, « African Literature in the 21st Century : Challenges for Writers and Critics. » In Emenyonu Ernest (ed) *New Directions in African Literature*, 25, 2005

⁴ Quelques titres des textes dramatiques, en français et en anglais, tirés de notre corpus.

⁵ Deleuze Gilles et Guattari Felix, *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris, Editions de minuit, 1975.

portugais. Gilles Deleuze et Felix Guattari donnent comme caractéristiques d'une littérature mineure, trois éléments: le fait d'être écrite en langue majeure par une minorité, ce qui, d'après eux, déterritorialise la langue; le fait de se centrer trop sur la politique, de tout brancher à la politique; et le rattachement à la collectivité, c'est-à-dire que tout y prend une valeur collective. Il est évident que la plus grande partie de la production littéraire en Afrique est en langues européennes. La question la plus importante serait celle des thèmes abordés. Aujourd'hui, au XXI^e siècle, il y a des questions sur la pertinence de certains thèmes provenant de la littérature de l'Afrique subsaharienne. Cela nous fait penser à un sujet connexe, à savoir, le rôle de la littérature et, par conséquent, de l'écrivain, dans la société. Chinua Achebe affirme que l'écrivain tient une position d'enseignant ou de formateur dans sa société. De ce fait, il doit bien considérer le choix de son sujet et comment l'aborder. Bien qu'il soit impossible d'imposer un sujet à un écrivain (ce qui ne doit pas se faire d'ailleurs), celui-ci doit pourtant y procéder avec soin, gardant toujours à l'esprit la pertinence de son œuvre¹. Dans cette optique, nous percevons les textes de notre corpus comme provenant des écrivains qui tiennent cette position de privilège que souligne Achebe. Il convient donc de rechercher en quoi ils ont la possibilité d'influencer le peuple et à quelles fins.

¹ Chinua Achebe, « The Novelist as a Teacher », *Morning Yet on Creation Day*, p. 43.

2.2 Le post-colonialisme : enjeux linguistique et culturel

Commençons ce chapitre par une affirmation banale: la question de la langue est centrale à l'expérience coloniale et post-coloniale. Il est aussi généralement admis que la langue et la culture sont les deux éléments fondamentaux qui rentrent dans la constitution de l'identité d'un individu et d'une communauté. Pour cette raison, les Allemands, les Français, les Anglais et les Suédois sont ainsi appelés parce qu'ils parlent respectivement l'allemand, le français, l'anglais et le suédois. De même, les Luos, les Kalenjins, les Kikuyus et les Akambas du Kenya sont respectivement les communautés qui parlent les langues luo (ou dholuo), kalenjin, kikuyu (ou gikuyu) et kikamba. Notons pourtant que pour le premier cas, les noms correspondent également à des nationalités, ce qui n'est pas le cas pour le second¹. Retenons aussi que la langue, à la fois moyen de communication et véhicule de la culture, est supposée soutenir cette dernière. Avoir une langue qui est la sienne et une culture qui définit son existence et sa vie quotidienne assure, chez un individu, le sentiment d'appartenance, d'être à sa place². Il s'en suit donc qu'une modification des pratiques sur le plan linguistique d'une communauté entraînerait une mutation de la culture qui y est associée, le temps étant un facteur important bien évidemment.

La perte d'une langue pour un peuple est encore plus grave. Elle revient à la perte de sa culture dans la mesure où les chaînes de liaison sont brisées et la cohésion de la communauté n'est plus fiable. Une telle communauté est livrée à la précarité et devient vulnérable devant toutes sortes d'interventions de l'extérieur. Si nous considérons la colonisation, la langue et la culture sont deux éléments qui attestent le fait que le colonialisme européen a eu lieu dans des vastes régions du monde. Que la grande partie du monde aujourd'hui parle anglais, par exemple, alors qu'elle n'est pas d'origine anglaise, prouve à quel

¹ Nous employons le terme « nationalité » par rapport au *pays* d'origine. Bien qu'avant, les différentes communautés kenyanes constituent des nations distinctes, elles sont aujourd'hui membres d'un seul pays, ce qui, en quelque sorte, rend non effectif leurs nationalités d'origine.

² Edward Saïd parlait de « ne pas être à [sa] place » parce qu'il ne pouvait pas affirmer avec certitude dans quelle culture il se sentait le plus à l'aise ni quelle langue, entre l'Arabe et l'Anglais, il parlait le mieux. Cf. *A contre-voie : un mémoire*, Paris, Le serpent à plumes, 2002, p. 21.

point la colonisation a modifié le plan linguistique et culturel de beaucoup de communautés à travers le globe. Cela explique aussi l'existence aujourd'hui des pays dits anglophones, francophones, hispanophones et lusophones répandus dans les différents continents. Ashcroft, Griffith et Tiffin rappellent que « le processus colonial lui-même a commencé par la langue [et que] le contrôle de la langue par le centre impérial reste l'instrument le plus efficace du contrôle culturel »¹.

Si la langue a servi d'outil de contrôle et de manipulation lors de la colonisation, elle est devenue aussi un instrument de résistance à la disposition des écrivains post-coloniaux. Ces derniers, ayant peu d'options, se sont emparés de la langue des maîtres colonisateurs et ont su en faire, non seulement un mode d'expression efficace, mais aussi un outil de contre-attaque. La langue est ainsi devenue et demeure « un site principal de conflit »², un champ fondamental de lutte. Les stratégies employées dans ce contrediscours se résument largement dans les deux processus d'appropriation et d'abrogation que nous traitons plus loin dans cette section.

Supposons que la colonisation aurait pu se réaliser sans toucher à la langue, ce qui est illusoire, évidemment, l'histoire du monde ne serait (peut-être) pas ce qu'elle est aujourd'hui. Le bouleversement des langues a la capacité de changer le récit de toute une histoire. Nous évoquons ici l'importance de la langue. George Lamming, appartenant à une société qui a perdu la langue d'origine, comprend bien la puissance que possède la langue: « Un seul mot apporte une différence majeure; c'est pourquoi on ne peut jamais être sûr de ce que fera un mot »³. Cette déclaration énoncée par Trumper, un personnage dans le roman *In The Castle of My Skin* de Lamming, exprime assez bien la puissance de la langue. Celle-ci, selon Parker et Starkey, a la capacité de saisir et de changer

¹ Ashcroft et al, *op. cit.*, p. 283.

² Celia Britton, *Edouard Glissant and Post-colonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, p. 1.

³ Cité dans Parker M. et Starkey R., *Postcolonial Literatures: Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*. London Macmillan, 1995, p. 1. « One single word makes a tremendous difference, that's why you can never be too sure what a word will do. »

due à sa puissance formative, politique et évasive.¹ Gabriel Okara souligne l'importance de la langue en tant que véhicule de la culture en ces termes: « à partir d'un mot, un groupe de mots, une phrase et même un nom dans n'importe quelle langue africaine, on peut repérer les normes, les attitudes et les valeurs d'un peuple »². Ce n'est donc pas par hasard que le colonisateur s'est servi de la langue pour soumettre les peuples qu'il a colonisés. Bien entendu, la nature, le style et l'étendue de la suppression de la langue locale ont varié d'une région à une autre.

Revenons un moment à l'histoire. Dans la majorité des pays d'Afrique, la langue a été utilisée comme un appât, un leurre, un piège pour attirer les indigènes et les faire adhérer à la culture européenne. Nous trouvons, dans *Decolonising the Mind* de Ngũgĩ wa Thiong'o, la situation qui a existé au Kenya. Il explique comment, à travers le système d'éducation, les Britanniques se sont accrochés à la langue pour atteindre leurs buts. La langue impériale était devenue un fardeau que le peuple devait porter. Au Kenya, l'anglais n'était pas juste une langue comme tout autre, mais il « est devenu *la* langue et toute autre langue devait s'incliner devant lui »³. Parler sa langue maternelle à l'école et aux alentours méritait une lourde punition, alors qu'une réussite en anglais était généreusement récompensée. « L'anglais était devenu le critère de l'intelligence »⁴, affirme-t-il. Il n'y avait pas de validation avec un échec en anglais même si le candidat avait des notes excellentes dans toutes les autres matières. Il révèle de manière métaphorique que l'anglais était « la formule magique pour accéder au royaume des élites du temps colonial »⁵, un fait qu'il a regretté après.

Là où la langue est affectée d'une manière ou d'une autre, la culture n'est pas épargnée, car les deux vont de pair. Cependant, comme nous venons de le signaler, l'expérience varie dans différentes régions qui ont vécu la colonisation.

¹ Parker M. et Starkey R. *ibid.*

² Okara G., cité dans Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, London, Heinemann, 1986, p. 8. Notre traduction.

³ Ngũgĩ wa thiong'o, *Decolonising the Mind*, p. 11. Notre traduction.

⁴ *Ibid.*, p. 12. Notre traduction.

⁵ *Ibid.* Notre traduction.

Quoi que Ngũgĩ, à partir de son expérience au Kenya, se lamente du fait que l'obligation d'apprendre la langue anglaise et sa littérature l'« éloignait de plus en plus de [son] monde et [le] dirigeait vers d'autres mondes » et qu'« on était en train de [l'] élever dans une culture qui n'est pas la [sienne] »¹, sa propre culture, la culture kikuyu, n'était pas pour autant supprimée et il pouvait y accéder quand il voulait. Les populations exilées dans les îles des Caraïbes ont eu une expérience autre. Lamming nuance ainsi entre l'expérience africaine et antillaise sur le plan culturel:

Le mot colonial porte un sens plus profond pour l'Antillais qu'il a pour l'Africain. L'Africain, en dépit de sa modernité, n'a jamais connu une rupture totale du berceau de sa culture et sa tradition toujours en continuité².

Il est évident, donc, que quand Chinua Achebe déclare le projet de faire porter à l'anglais le fardeau de son expérience africaine, il veut simplement dire que sa culture traditionnelle Igbo continue à exister et que, en s'exprimant en la nouvelle langue, il va puiser dans sa culture pour laisser des empreintes sur la langue étrangère. Pour préciser, il ajoute qu'il s'agira d'« un *nouvel anglais*, toujours en pleine communion avec sa terre ancestrale, mais modifié pour s'adapter à *son nouvel environnement* africain »³. C'est pourquoi Mortty apprécie qu'au fond du texte qu'écrit Achebe, s'entend le son de l'Afrique dans les gongs, des tambours, des castagnettes et les cornes⁴.

Contrairement à Achebe et sa situation africaine, Edouard Glissant et ses contemporains, à partir de leur réalité d'outre-mer, discutent la possibilité et la praticabilité d'une « nouvelle langue » (E. Glissant) ou « langue nation » (K.

¹ *Ibid.*, p. 12. Notre traduction.

² Georges Lamming, cité dans Britton C., *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*. Charlottesville and London, University Press of Virginia, 1999, p. 2: « The word colonial has a deeper meaning for the West Indian than it has for the African. The African, in spite of his modernity, has never been wholly severed from the cradle of a continuous culture and tradition ».

³ Achebe Chinua, « The African Writer and the English Language », *Morning Yet on Creation Day*, London, Heinemann, 1975, p. 62. C'est nous qui traduisons et soulignons.

⁴ Mortty G. A., *Things Fall Apart by Chinua Achebe*. Black Orpheus 6, 1959, p. 49.

Brathwaite) qui serait « autonome – distincte et séparée du français (ou de l'Anglais) - et maîtrisée par la population comme une langue maternelle 'naturelle' »¹. La raison est que, dans les Caraïbes, l'écrivain n'a pas accès à la langue et la culture d'origine. Il s'agit des anciennes colonies d'exploitation, peuplées de personnes venant des différentes parties du monde après l'extermination, par les Européens, des peuples indigènes de ces îles, les Caraïbes et les Arawaks. Ashcroft et ses collègues expliquent que la population actuelle a été transplantée et « exilée » d'Afrique, d'Inde, de Chine, du Moyen-Orient et d'Europe². Par ailleurs, les langues et cultures d'origine ont disparu avec les premières générations des esclaves enlevés de leurs terres ancestrales. Outre les langues héritées des anciens colonisateurs, les Antillais n'ont donc pas de langue d'origine particulière dans laquelle ils peuvent exprimer, de manière complète, leurs sentiments les plus profonds. La frustration qui en résulte, c'est ce qui conduit au « contre poétique »³ dans les travaux de certains écrivains antillais. Glissant, qui introduit cette notion, explique que ceci naît de l'obligation d'utiliser une *langue* qui n'est pas celle du *langage* dont on a besoin, où « un besoin d'expression fait face à quelque chose impossible à exprimer »⁴. De sa propre expérience et pratique en tant qu'Antillais et, en plus, écrivain, Glissant sent l'aliénation par rapport à la langue française qu'il est obligé, malgré lui, d'utiliser. Dans *L'intention poétique*, il déclare :

Les épurations académiques de la langue ne me concernent pas
[...] ; me passionne par contre [...] mon affrontement à sa loi.
Car les liens de mes collectivités à l'ensemble culturel qu'elle
manifestait ont été, quoi qu'on en dise, d'aliénation. Je n'ai à
lui prouver fidélité, ni continuité, mais à la brusquer dans mon
sens : c'est ma manière de la reconnaître.⁵

¹ Celia Britton, *op. cit.*, p. 2.

² Ashcroft et al, p. 39.

³ Concept reconnu à Edouard Glissant, auquel il associe aussi les termes « antipoétique », « poétique forcée » et « poétique contrainte », dans *Le discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, 1981, p. 237.

⁴ Edouard Glissant, *ibid.*, p. 236.

⁵ Edouard Glissant, *L'Intention poétique*, Paris, Gallimard, 1997, p. 45.

2.2.1 Appropriation et abrogation

La visée des écrivains post-coloniaux, qu'ils soient Africains, Antillais ou autres, c'est finalement la même: afficher sa différence et par là, réclamer une certaine autonomie, voire authenticité. Comment le faire quand la langue de son « éducation » (Ngũgĩ)¹, celle de sa « formation intellectuelle » (Raja Rao)² et dont on se sert pour écrire, n'est pas sa langue d'origine, mais celle de l'ancien colonisateur? La nécessité d'abroger et de s'approprier la langue devient alors plus réelle, car, à travers ces processus, ils ont la possibilité de manipuler la langue étrangère pour en produire une version différente, mais toujours compréhensible à la métropole. Ashcroft, Griffith et Tiffin expliquent:

Le fonctionnement crucial de la langue comme vecteur du pouvoir exige de l'écriture postcoloniale qu'elle se définisse en se saisissant de la langue du centre colonisateur pour la replacer de façon inventive dans un discours pleinement adapté au lieu colonisé. Il y a deux processus distincts qui permettent d'atteindre ce but. [...] l'abrogation [...] un rejet de l'emprise métropolitaine sur les modes de communication [et] l'appropriation [...] processus de capture et de remodelage de la langue pour de nouveaux usages [...]³

Chacun des deux processus a trouvé des adhérents de tous les coins du monde post-colonial, quel que soit son historique. Quel que soit le processus préféré, il s'agit surtout d'un engagement à l'affirmation de soi à travers les écrits.

L'abrogation, telle qu'elle est définie par Ashcroft, Griffith et Tiffin, implique le « refus des catégories de la culture impériale, son esthétique, ses règles illusoires d'usage normatif ou « correct », et sa présupposition d'une signification traditionnelle et fixe « inscrite » dans chaque mot »⁴. Pour ce faire, évidemment, il faut une bonne connaissance préalable de la langue en question.

¹ Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, p. 11.

² Raja Rao, « Language and Spirit », in Ashcroft et al, *The Post-colonial Studies Reader*, p. 296.

³ Ashcroft B., Griffith G., et Tiffin H., *L'Empire vous répond*, p. 53

⁴ *Ibid.*, p. 54.

L'abrogation est motivée par les implications politiques de l'emploi d'une langue. La langue européenne représente l'hégémonie qui est l'objet de la résistance. Si Ngũgĩ se questionnait en 1986 sur la logique d'une conférence des écrivains *africains* qui ne rassemblait que ceux d'*expression anglaise*¹, c'est parce qu'il remettait en question la véracité de l'*africanité* dans l'*expression anglaise*. C'est, en effet, pourquoi il insiste que la littérature africaine ne peut être écrite qu'en langues africaines. Selon lui, c'est la langue indigène africaine, celle de la paysannerie, qui est capable de mobiliser cette paysannerie contre toute sorte d'impérialisme, y compris le néocolonialisme. Ngũgĩ finit par renoncer, depuis 1977, à l'anglais pour l'écriture de sa fiction². Obi Wali, bien avant Ngũgĩ, a déclaré « l'impasse de la littérature africaine »³ si celle-ci insistait sur une expression en langue européenne. Ce sont là les cas radicaux d'abrogation où la langue même est rejetée. Pourtant, s'agissant de l'africanité de la littérature en langue européenne, les processus d'appropriation et d'abrogation s'en occupent à travers des techniques linguistiques et littéraires que nous allons interroger ci-après.

À l'instar d'Achebe, Ashcroft et ses collègues reconnaissent que l'appropriation, c'est « le processus par lequel on fait porter à la langue « le fardeau » de sa propre expérience culturelle; [processus par lequel] la langue est adoptée comme outil et utilisée de diverses façons pour exprimer des expériences culturelles très différentes »⁴. Les défenseurs de l'appropriation en Afrique se justifient par deux raisons principales. D'une part, la force unificatrice de la langue européenne vis-à-vis la multiplicité des langues africaines qui incarne des tendances à la division⁵ et, d'autre part, le besoin de communiquer au-delà de la

¹ La conférence intitulée 'A Conference of African Writers of English Expression' eut lieu à l'Université de Makerere à Kampala en Ouganda en 1962. Ngugi y était invité en tant qu'étudiant de langue anglaise à la même université qui, à l'époque, était attachée à l'Université de Londres.

² Il maintient pourtant l'Anglais dans l'écriture de ses essais jusqu'à 1986. Il explique que c'est par le biais de la traduction que ses écrits parviendront au reste du monde. *Decolonising the Mind*, p. xiv.

³ Obiajunwa Wali prononça, lors de la conférence en Ouganda en 1962, ce qui deviendra le titre de son article « The dead end of African Literature », publié dans *Transition*, No. 10, de 1963.

⁴ Ashcroft et al., *L'Empire vous répond*, p. 54.

⁵ Saro-Wiwa Ken, « The Language of African Literature : A Writer's Testimony », *Research in African Literatures, The Language Question* Vol 23 No.1, Spring 1992, p.153-157.

communauté locale à un public mondial, ce qui n'est pas du tout pratique en la langue indigène. Quoique l'emploi de la langue européenne résolve le problème de communication au lectorat mondial, elle entraîne un autre problème : le défi de l'expression de ce qui est culturellement particulier. Comment « véhiculer par une langue qui n'est pas la sienne l'esprit qui est le sien »¹, pour en emprunter la formulation de Raja Rao. Les pratiques de l'appropriation naissent de ce besoin. Le roman *Le monde s'effondre* d'Achebe contient des mots tels que le « *chi* », l'« *obi* » ou « *ndichie* » éparpillés dans le récit en anglais, ainsi que dans sa traduction en français. Malgré les gloses qui les accompagnent, la traduction ou l'explication n'arrivent pas, quelquefois, à capter et à communiquer le sens exact de ces termes, tels qu'ils sont conceptualisés et compris dans la société Ibo. C'est pour cela que le texte de Ngũgĩ, *Devil on the Cross*², traduit du Kikuyu vers l'anglais, garde toutefois certains termes en la langue d'origine. Nous y lisons par exemple:

(1) *Gicaandĩ* Player, tell the story of the child I loved so dearly (p. 7).

[Joueur de *Gicaandĩ*, raconte l'histoire de l'enfant que j'aimais tant]

(2) These are the modern *Nding'iiri*'s ... (p. 175)

[Ce sont les *Nding'iiri* modernes]

Dans ces deux phrases, les mots *Gicaandĩ* et *Nding'iiri* ne sont pas glosés et le lecteur doit recourir au contexte pour atteindre un certain degré de compréhension. En abrogeant les présupposés liés à la langue et aux genres littéraires, en s'appropriant ceux-ci pour les adapter aux contextes locaux et en leur faisant épouser des formes lexico-grammaticales et syntaxiques locales, les auteurs post-coloniaux fournissent un modèle d'action pour qu'une culture locale résiste aux pressions mondiales apparemment irrésistibles³. Les deux processus d'appropriation et d'abrogation reviennent donc à la manipulation de la langue

¹ Rao Raja, *Kanthapura*, London, Allen & unwin, 1938, p. vii. Cité aussi par Ashcroft et al. op cit. p. 78

² Titre original : *Caitani Mutharaba-ini* (1980) ; traduction anglaise : *Devil on the Cross* (1982).

³ Cf. Ashcroft, Griffith et Tiffin, *op. cit.*, p. 239.

aux niveaux lexical, syntaxique et sémantique pour parvenir à l'africanisation de l'ensemble de l'œuvre littéraire et théâtrale. Cette variance linguistique est, d'après Ashcroft et ses collègues, profondément métonymique de la différence culturelle. Ils notent: « les procédés techniques utilisés par les écrivains issus d'une société orale, par exemple, peuvent être pris pour des mots, une syntaxe, des rythmes de « forte puissance » reproduisant la culture par une sorte d'incarnation »¹. En abrogeant la langue du centre métropolitain, la subversion de celle-ci est une manière forte d'accéder à la liberté, car, la maintenir et l'utiliser dans son état original revient, selon la pensée de Ngũgĩ et de Fanon, à demeurer sous le joug impérialiste.

2.2.2 Le concept de l'identité culturelle

Par rapport à la culture, la grande problématique dans les domaines post-coloniaux a toujours été la quête d'une identité à travers une culture qui se distingue de celle de l'ancien colonisateur. C'est ce que nous comprenons par une identité culturelle. Avant donc d'aborder la question de l'identité culturelle, il importe de tenter une définition de l'identité.

a) L'identité

Un sujet qui préoccupe l'humanité depuis des siècles, la notion d'identité se prête à une pluralité de définitions selon les domaines de recherche. Elle accepte aussi des adjectifs qui le qualifient, ce qui donne des variantes telles que : identités nationales, ethniques, culturelles, religieuses et linguistiques. D'ailleurs, elle peut être considérée au niveau individuel ou au niveau collectif. Généralement, du point de vue des sciences humaines et sociales, il est admis que l'identité est construite, jamais statique. Bruno Ollivier la définit comme :

¹ Ashcroft et al., *ibid*, p. 69.

l'image que nous faisons de nous, à la fois dans ce que nous avons de spécifique, voire individuel [...], et dans ce que nous avons de commun [...], ainsi que l'image que nous nous faisons des autres, ce en quoi ils sont différents de nous¹.

Stuart Hall exprime les mêmes principes de cette manière : « les identités sont les noms que nous donnons aux différentes manières par lesquelles nous sommes positionnées, et par lesquelles nous nous positionnons au sein des récits du passé »². Un aspect intéressant qu'il intègre dans sa formulation, c'est celui de la narration, qui implique l'histoire. Justement, l'identité évolue, tout comme la culture qui l'engendre, et cela ne peut se produire que dans le passage du temps, dans l'histoire. Par ailleurs, au cours de la même histoire, la quête d'identité perdure. Plus les choses changent, plus l'homme ressent le besoin de « se positionner » ou se repositionner par rapport aux nouvelles dispositions culturelles, politiques ou autres. Ricœur résume que « c'est à l'échelle d'une vie entière que le soi cherche son identité »³.

Notons pourtant que Hall situe cette recherche d'identité « au sein des récits du passé ». C'est tout à fait compréhensible si l'on considère la position à partir de laquelle il s'exprime : celle des communautés de la diaspora noire – réalité post-coloniale – qui, entre autres choses, cherchent toujours à se repérer dans l'histoire du passé. Dans le monde post-colonial, cette quête de l'identité, motivée par le désir de « retour », sous-tend la pensée de la négritude dans la première moitié du XXe siècle. Animés par l'ambition d'afficher une authenticité culturelle tout en rejetant la domination culturelle, les poètes de la négritude, tels que Léopold Senghor, Aimé Césaire, et Léon Damas, pour n'en mentionner que ceux-là, ont lancé une campagne littéraire à ce propos, avec des publications telles que le *Cahier d'un retour au pays natal* (Présence Africaine, 1959) de Césaire et *Champs d'ombre* (Seuil, 1956) de Senghor. Dans cette littérature se

¹ Ollivier Bruno, « Les identités collectives : comment comprendre une question politique brûlante ? », in Ollivier B. (éd), *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*. Paris, CNRS Editions, 2009, p. 7, 8.

² Stuart Hall, *op cit.*, 1996, p. 111. Notre traduction.

³ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 139.

sentait « une glorification du passé africain et une nostalgie de la beauté imaginaire et de l'harmonie au sein de la société traditionnelle africaine »¹.

Le même esprit inspire pendant des années, la majorité des écrivains post-coloniaux, qu'ils soient romanciers, dramaturges ou poètes. Mais l'identité dont il s'agit dans ces cas est celle que Hall décrit comme « l'unité sous-tendant les formes superficielles de différence », et que nous pouvons rapprocher, d'une certaine façon, à « la mêmété » chez Ricœur. Toutefois, nous savons que l'individu, et même la communauté, n'existe jamais seul dans un monde quelconque. Son identité ne saurait donc rester étanche aux influences venant de l'extérieur de lui-même, c'est-à-dire, du monde qui l'entoure. D'ailleurs, n'est-il pas vrai que les identités se construisent en se différenciant des autres²? L'intervention de l'histoire sur l'identité de l'individu ou de la communauté est ce qui donne l'identité narrative. Nous adoptons cette notion suivant la manière dont la conçoit Paul Ricœur. Les événements constituant l'expérience historique de la communauté sont celles ayant la capacité de « fonder ou de renforcer la conscience d'identité de la communauté considérée », et constituent ainsi « son identité narrative », mais aussi « celle de ses membres »³.

C'est dans la considération de l'aspect temporel de l'identité que les réflexions de Ricœur autour de l'identité se développent, et pour l'identité personnelle, et pour l'identité narrative. Concernant l'identité personnelle, nous remarquons la distinction en deux sens qu'il fait du terme identité. Selon le premier sens, l'*ipséité*, le sujet, qui peut bien être un individu ou une communauté, a la conscience d'être lui-même, au travers du temps, bien qu'il soit affecté par des changements. C'est la réponse qu'on peut donner à « qui suis-je ? ». Quant au second sens, la *mêmété*, il s'agit de rester le même sujet, identifié et réidentifié comme le même, mais aussi de tenir une « ressemblance extrême »

¹ Abiola Irele, *Négritude et condition africaine*. Paris, Karthala, 2008, p. 60.

² Cf. Hall Stuart, « Une perspective européenne sur l'hybridation : éléments de réflexion » Dans Ollivier B. (éd), *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*. Paris, CNRS Editions, 2009, p. 34

³ Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Editions du Seuil, 1985, p. 339.

avec un autre¹. La mêmeté, ou identité-*idem*, implique une permanence dans le temps de sorte qu'elle s'oppose à la pluralité. Ces deux, l'identité-*idem* (l'identité comprise au sens d'un même) et l'identité-*ipse* (l'identité comprise au sens d'un soi-même), coïncident au niveau du *caractère* (opposé à *la parole tenue*)² qui, lui aussi, détient une dimension temporelle. Par caractère, Ricœur entend « l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu comme étant le même » ; c'est le « quoi » du « qui »³.

Cette conception du caractère chez Ricœur montre de manière explicite l'articulation entre mêmeté et ipséité et la mêmeté en elle-même pour la personne. Ricœur explique que ce n'est que dans leur articulation dans le temps, dans l'histoire des vies, que la mêmeté et l'ipséité deviennent plus explicites. C'est ainsi que Ricœur nous introduit à l'identité narrative. La fonction narrative est de prime importance dans la construction de l'identité. La vie, qu'il s'agisse de celle d'un individu ou celle d'une communauté, se déroule dans l'histoire. Ce qui est aujourd'hui a, bien entendu, un passé, c'est-à-dire, une histoire. La vie est un récit, et ce récit, en construisant l'identité de l'histoire racontée, construit en même temps celle du personnage. L'identité du personnage ainsi construite est, selon Ricœur, son identité narrative⁴. L'identité du *qui*, qui correspond à l'identité narrative, ne se révèle qu'à travers l'histoire racontée. Ricœur précise à ce propos :

Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution (...) la différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. L'ipséité peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité

¹ Paul Ricœur explique ces concepts dans son livre *Soi-même comme un autre*. Paris, Editions du Seuil, 1990, p. 138-141.

² Cf. *Temps et Récit III* p. 443 et *Soi-même comme un autre* p. 140.

³ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 144, 146.

⁴ *Ibid.*, p. 175.

dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif¹.

Cette ligne de pensée tissée autour de la temporalité de l'identité se trouve également chez Edward Saïd qui se tient fermement contre les conceptions essentialistes de l'identité. Il avertit sur le danger d'« abandonner l'histoire pour des essentialisations [car celles-ci] ont le pouvoir de retourner les êtres humains les uns contre les autres »². L'identité, pour Saïd, résulte d'une construction réalisée au cours de l'histoire ; construction qui se fait toujours en s'opposant aux autres. L'individu, ou la communauté, doit détenir, au cours de ce processus, « la volonté de comprendre d'autres cultures à des fins de coexistence et d'élargissements de son horizon »³, parce qu'en effet, « historiquement, chaque société a [toujours] eu son Autre »⁴. La position de Saïd par rapport à la notion d'identité l'oppose nettement à certaines variantes rigides de l'identité, telles que l'identité nationale, ethnique ou culturelle, car, celles-ci ont tendance à assujettir les gens sous des cadres clos qui laissent peu de possibilités d'épanouissement. Homi Bhabha semble prolonger la pensée de Saïd à travers la théorie d'hybridité qu'il développe pour expliquer la situation culturelle du monde postcolonial. Comme, selon lui, les cultures, et par conséquent les identités, sont hybrides, l'idée d'une pureté à ce sujet n'est ni possible, ni pratique. Les propos de Bhabha, qu'il développe surtout dans son livre *Les lieux de la culture* (2007)⁵, sont mieux appréhendés dans une discussion autour de la notion de l'identité culturelle dans une situation post-coloniale que nous abordons tout de suite.

¹ P. Ricœur, *Temps et Récit III. op. cit.* p. 443

² Edward Saïd, *Culture et Impérialisme*. Trad. par Paul Chemla, Paris, Fayard, 2000 p.325.

³ Edward Saïd, *Orientalisme. L'orient créé par l'Occident*. Trad. par Catherine Malamoud, Paris, Editions du Seuil, 2003, p. 10.

⁴ Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil*, Paris, 2008, p. 508.

⁵ La traduction en français de l'original *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

b) Identité culturelle

L'identité culturelle, surtout quand il s'agit des situations postcoloniales, est une notion si complexe qu'elle n'a jamais eu une définition résolue. Ainsi, les débats intellectuels à son propos continuent à se produire. Admettant plusieurs acceptions selon la discipline et la perception intellectuelle, elle a beaucoup plus été la préoccupation des sociologues ainsi que des littéraires orientés vers la post-colonialité. De ce fait, nous trouvons utile de nous appuyer sur les conceptualisations d'orientation socio-culturelle pour tenter une définition de ce terme. En cela, nous empruntons la thèse de Stuart Hall¹ qui nous semble bien éclairer ce sujet. D'après lui, l'identité culturelle admet deux significations proches l'une de l'autre, quoique nuancées. La première rappelle le passé commun d'un peuple, quelle que soit son ancienneté. Elle renvoie à :

une culture commune, une sorte de « soi véritable » collectif se cachant au sein de nombreux autres « soi » plus superficiels ou artificiellement imposés et qui ont une même histoire et une même ascendance.²

Il s'agit des fondements culturels historiques reliant un peuple depuis des temps anciens. Ce sont des principes et des éléments qui, malgré l'apport du temps qui passe et des modes qui changent, restent inchangeables et servent de points de référence communs pour un peuple. D'après Hall, donc, l'identité culturelle dans ce sens regroupe les repères traditionnels auxquels un peuple, où qu'il soit dans le monde et quelle que soit l'époque en cours, peut toujours avoir recours pour s'identifier comme Africain ou Caribéen ou Kenyan ou Français. En référence aux Caraïbes d'où il est originaire, Hall souligne que cette « identité » [*oneness*] sous-tendant les diverses différences superficielles est, en effet, « l'essence de la « caribéennité » [*caribbeanness*] » et se trouve aussi à l'origine des luttes post-coloniales connues à travers le globe. Bref, elle est le fil qui relie, par exemple,

¹ Stuart Hall, *Cultural Identity and Diaspora*. In Padmini Mongia (ed), *Contemporary Postcolonial Theory, A Reader*, London, Arnold, 1996, p. 111-112.

² *Ibid.*, p. 110. Notre traduction.

les Noirs dans la diaspora et qui inspire nombre d'œuvres littéraires et cinématographiques parmi eux.

Sous-tendues par l'esprit d'une identité noire commune, les représentations dans ces œuvres vont à la recherche d'un passé lointain, une période en deçà de l'ère coloniale, idéalisée dans l'imagination des Noirs à travers le monde. Ce passé serait le moment avant toute intervention extérieure où la vie suivait son cours naturellement et paisiblement selon les mœurs en vigueur à l'époque. Dans la littérature et les films alors, c'est une question de représenter le passé dans une démarche plutôt nostalgique. C'est, d'après Fanon, une recherche passionnée motivée par:

Le secret espoir de découvrir, au-delà de la misère actuelle, de ce mépris pour soi, de cette démission et de ce reniement, une ère très belle et très resplendissante qui nous réhabilite, à la fois vis-à-vis de nous-mêmes et vis-à-vis des autres¹

Cette conception d'identité culturelle tend vers l'essentialisme, car elle se base sur la similarité perpétuelle, la continuité. Hall explique que c'est cette conception de l'identité culturelle qui, au début du siècle passé, a motivé les luttes anticoloniales. C'est le même esprit qui agit aujourd'hui quand, face à une menace à l'égard de son identité, un écrivain se met à la recherche de ce passé qui est pour lui une sorte de consolation, afin de « produire » une identité ou « ré-narrer le passé »².

Dans la seconde acception, l'identité culturelle prend une orientation historiciste. C'est-à-dire, elle est non seulement le fait d'« être », mais aussi de « devenir », compte tenu de l'apport de l'histoire sur le vécu d'un individu ou d'une communauté. Elle reconnaît les différences intrinsèques en chacun qui constituent ce que nous sommes ou ce que nous sommes devenus. Dans ce sens, est pris en compte le fait que la réalité présente est le résultat d'un processus

¹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, p. 200.

² Stuart Hall, « Cultural Identity and Diaspora », *op. cit.*, p. 110-111

d'évolution sur des aspects différents de la vie d'une personne ou d'un peuple. En ces mots de Hall, cette définition de l'identité culturelle admet qu' :

en plus des points de similarité, il y a aussi des points cruciaux de différences qui sont d'ailleurs profonds et significatifs, et qui constituent « ce que nous sommes en vérité »; ou plutôt – puisque l'histoire a intervenu – « ce que nous sommes devenus »¹

Considérant la réalité caribéenne, Hall note que celle-ci est-ce qu'elle est due aux ruptures qui marquent très particulièrement son histoire, ayant, par conséquent, un effet considérable sur son identité. De même, la réalité africaine ne saurait ignorer les disjonctions introduites sur son parcours historique par la colonisation. Celles-ci, qu'elles soient physiques (les séparations des communautés par les frontières établies par les impérialistes) ou idéologiques (changements réalisés sur les plans religieux, politiques et économiques) ont marqué profondément le cours historique de ces sociétés du continent noir. Vue de cette façon, l'identité culturelle est donc un phénomène qui dépasse *le temps* et *l'espace* et aussi *l'histoire* et *la culture*. Elle n'est pas figée dans l'histoire, mais, reconnaissant un passé, elle tend vers le futur dans un processus de *transformation constante*². Cette conception de l'identité culturelle récuse l'essentialisme et reconnaît l'intervention de l'histoire et du pouvoir politique sur les identités et aussi les différences profondes qui existent entre les personnes.

L'identité culturelle ainsi comprise fait évidemment partie intégrante de l'identité narrative de la communauté. Ce double aspect de l'identité culturelle proposé par Hall ressort, de manières variées, dans quelques œuvres des premiers écrivains africains. L'évolution des identités culturelles à travers le temps est normalement reflétée dans la littérature de la société. Comme la culture évolue avec le temps, la littérature saurait la représenter pour faire connaître sa diachronie. La littérature, et l'art aussi, font preuve d'une souplesse qui permet

¹ Hall, *op. cit.*, p. 112.

² *Ibid.*

le rétrospectif, l'actuel et aussi le prospectif. En dévoilant le passé, la littérature fait connaître quelle était l'identité culturelle de la communauté en question, à un moment donné de son histoire. C'est justement ce que la littérature post-coloniale des années autour de l'indépendance s'est abonnée à faire. Chinua Achebe, par exemple, dans son roman majestueux *Things Fall Apart* (1958), entreprend la tâche, mais aussi la responsabilité, de « déterrer ce que l'expérience coloniale a enterré et recouvert ; faire sortir les continuités cachées que celle-ci a supprimées »¹. Partant du passé, il arrive, à la fin du roman, à la situation de l'actualité. Ce faisant, il présente au lecteur l'identité culturelle de la communauté Igbo au cours de changement. Ngũgĩ wa Thiong'o fait la même chose avec son *The River Between* (1965) dans lequel, en décrivant le changement en train de se réaliser, il retrace en même temps les chemins du passé et laisse voir ce qu'était, culturellement, la société des Gikuyu avant l'arrivée de l'Européen.

2.2.3 Hybridité

L'évolution de l'identité culturelle, décrite ci dessus, pourvoit le cadre temporel dans lequel se réalise le processus d'hybridation. En effet, les deux vont de pair, car, évidemment, aucune communauté ni culture n'est étanche. Pour revenir à la question de Sofield soulevée dans le chapitre précédent - « que faire lorsque la société et la culture que connaissaient ses grand-parents et arrière grand-parents est en train de disparaître? » - il est manifeste que le point de référence, depuis des décennies, est hybride. L'hybridation n'étant pas tout à fait une nouveauté, des intellectuels s'accordent sur le fait que toute communauté atteste aujourd'hui d'un certain degré d'hybridation, de surcroît, les cultures soumises pendant la colonisation. Mais là encore, même les cultures colonisatrices ont eu des effets d'hybridation. Dès qu'il y a contact de cultures, la pureté s'envole, comme le déclare si bien Hall dans cette affirmation: « Il n'y

¹ Hall, *ibid.*, p. 111 Notre traduction de l'anglais

a pas de moment de civilisation ou le colon sort indemne des cultures subalternes ou subordonnées qu'il renverse »¹.

Loin d'être un phénomène du passé, les enchevêtrements culturels se manifestent encore aujourd'hui, propulsés par la globalisation. Hall situe la genèse de l'hybridation « en 1492, en même temps que la globalisation »². Au cours des contacts entre cultures, une culture emprunte des éléments chez d'autres cultures, tout comme elle aussi en prête aux autres. Selon Bhabha, les faits culturels ont un caractère fondamentalement dynamique, ce qui permet et facilite le processus d'hybridation. De ce fait, les deux cultures qui se croisent s'influencent et le résultat n'est ni de l'un ni de l'autre. À cause de la coexistence des cultures pendant un certain temps, certains éléments disparaissent, d'autres se modifient et d'autres encore traversent les frontières pour coexister avec, ou faire partie de, l'autre culture. Bhabha s'intéresse surtout à cette situation hybride et l'identité qui peut en résulter. Que doit faire le sujet qui se trouve entre deux cultures différentes?

Pour répondre à sa question posée plus haut, Sofield propose qu'« il est nécessaire [...] de négocier un compromis entre le passé et le futur, entre le ravage et le potentiel ». Cette négociation, d'après Bhabha, se passe dans l'interstice, l'espace entre-deux, le clivage créé par les cultures qui se croisent. La négociation, selon Bhabha, est le moyen à travers lequel une identité culturelle peut être définie. L'individu, tout comme la société, face à l'ambivalence que présentent les cultures prétendant la pureté, doit *se positionner* dans les espaces interstitiels afin de pouvoir négocier son identité. Ces interstices se traduisent par des espaces permettant « l'élaboration de ces stratégies du soi »³, et cela pour l'individu ou pour la communauté. C'est cette étape qui mène à la réalisation des « nouveaux signes d'identité »⁴. Ce que dit Bhabha en d'autres termes, c'est que

¹ Stuart Hall, « Une perspective européenne sur l'hybridation : éléments de réflexion », *op. cit.*, p. 33.

² *Ibid.*, p. 30, 31.

³ Bhabha, *Les Lieux de la culture*, p. 30.

⁴ *Ibid.*

la situation hybride fournit un cadre de réécriture de son histoire, et donc, de son identité, ce qui résonne avec l'idée ricodienne d'identité narrative.

La théorie du tiers espace comme l'élabore Bhabha, trouve sa pertinence dans la situation postcoloniale. Cette réalité convoque l'Africain, en tant qu'individu, et les sociétés africaines, à un exercice de reconstruction de leur identité. Celle-ci ne saura se faire sans tenir compte des faits de l'histoire; faits qui soulèvent des questions exigeant des réponses bien claires: Qu'est-ce que j'ai fait ? Qu'est-ce que j'ai subi ? Quels changements ont eu lieu ? Qu'est-ce que je fais maintenant ? Il devra analyser ces faits portant sur sa vie, autrement dit, son « identité narrative », afin de pouvoir considérer la suite. Cette suite, sous-entendue dans les mots - *la complexité d'une perspective globale* - cités plus haut, implique une vue plus élargie. Le sujet sera obligé de quitter son monde restreint, singulier, qu'il connaissait avant et même pendant la colonisation, car il y existe de nouveaux éléments, introduits au cours du temps. Bien évidemment, la colonisation a introduit chez les peuples colonisés une pluralité culturelle inattendue. Sur les plans linguistique, religieux, économique et politique, de nouvelles structures se sont installées. Avec les mutations culturelles, les anciennes colonies attestent une hybridité qui agit, sans merci, sur leur identité.

Les situations hybrides, selon Bhabha, contiennent en elles la voie de sortie. C'est parce qu'elles correspondent à des tiers espaces qui se situent toujours à l'encontre des positions pures grâce auxquelles elles émergent. Sans aucune obligation de se conformer aux exigences des parties qui la constituent, le sujet hybride a toute la possibilité de profiter du tiers espace et de se transformer suivant une toute nouvelle orientation. En cela, Bhabha propose que les intersections des cultures fournissent une opportunité au sujet où il peut stratégiquement considérer son avenir. Cet espace entre-deux permet au sujet de voir les choses de manière plus objective. Bhabha l'explique ainsi : « C'est [donc] dans l'émergence des interstices – dans le chevauchement et le déplacement des domaines de différence – que se négocient les expériences intersubjectives et collectives d'*appartenance à la nation*, d'intérêt commun ou de valeur

culturelle »¹. Achille Mbembe semble renforcer ce point, par rapport au sujet colonisé, en affirmant que « le colonisé est un individu vivant, parlant, conscient, agissant, dont l'identité est le résultat d'un triple mouvement d'effraction, de gommage et de réécriture de soi »². La négociation incombe au sujet de participer à la construction de son identité ; c'est le moment de mettre en marche le « qu'est-ce que je fais ? » dans le but de finalement atteindre la réponse au « qui suis-je ? ». Or, la difficulté de s'adapter aux nouveautés et l'impossibilité de reconstruire le passé placent le monde post-colonial sur un carrefour de l'identité.

Suivant ce qui précède, il est clair que ce qui résulte des processus d'appropriation et d'abrogation ne reflète aucune pureté linguistique ou culturelle. Par ailleurs, la pureté de la culture impériale n'est pas fiable non plus. En fait, les premiers à être abrogés sont les concepts d'essence et d'authenticité. Concernant la langue et la culture du monde post-colonial, l'évolution se fait, au moins depuis la colonisation, dans un contexte hybride. En cela, l'écriture post-coloniale, née dans ce contexte déjà hybride, ne saurait pas tenir compte des règles canoniques du centre hégémonique. L'hybridité de la société, sur les plans linguistique et culturel, s'expose dans le texte à travers la forme et le fond de celui-ci. L'écrivain qui se situe entre ses deux réalités linguistiques et culturelles profite de la position tierce pour créer son œuvre à caractéristiques bien particulières. Dans son passage entre les deux extrêmes de son expérience, il peut se situer à n'importe quel point entre les deux. C'est pour cela qu'il y a une différence entre les auteurs, d'abord dans la nature des stratégies d'hybridation employées et ensuite, dans le degré d'utilisation de celles-ci. La démarche, quelle qu'elle soit, mènera toujours à un ensemble hybride. Bhabha, en illustrant sa conception de l'hybridité comme « l'abandon des singularités », attire l'attention sur l'œuvre de l'artiste américaine, Renée Green. Celle-ci transforme le bâtiment d'un musée en une métaphore en employant la cage d'escalier pour illustrer le

¹ Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, p. 30.

² Achille Mbembe, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? » In *Pour comprendre la pensée postcoloniale*, *Esprit*, Décembre 2006.

continuum identitaire. Dans son appréciation de cette œuvre, Bhabha y identifie un dispositif de formation de l'hybridité qu'il explique en ces termes:

La cage d'escalier en tant qu'espace liminal, interstitiel aux désignations d'identité, devient le processus d'interaction symbolique, [...] Le « ça et là » de la cage d'escalier, le mouvement temporel et le passage qu'elle autorise, empêchent les identités situées à chaque bout de s'installer dans les polarités primordiales. Ce passage interstitiel entre des identifications fixes ouvre la possibilité d'une hybridité culturelle qui entretient la différence en l'absence d'une hiérarchie assumée ou imposée.¹

L'hybridité est montrée donc comme une « hésitation », aussi comme « une résistance aux normes en vigueur, aux diktats d'une communauté »².

Dans le contexte hybride qui l'inspire, l'écrivain post-colonial, dans la construction de son œuvre, crée aussi, de manière intentionnelle, une langue hybride pour exprimer ce qu'il a en lui. Les manipulations qu'il fait des éléments lexicaux, syntaxiques, et sémantiques, finiront par créer de nouvelles structures qui deviennent des signes d'une identité toute nouvelle : une identité hybride qui se distingue des identités situées sur chacun des deux côtés du passage. Rao, de sa propre expérience, explique que cela engage non seulement la langue, mais aussi le style :

Nous ne pouvons pas écrire seulement comme des Indiens.
[...] Notre méthode d'expression doit [...] être un dialecte qui se révélera un jour comme aussi distinct et coloré que celle des Irlandais ou des Américaines [...]. Après la langue, l'autre problème est celui du style. Le rythme de la vie indienne doit être intégré dans notre expression anglaise³.

¹ Bhabha, *op. cit.*, p.33.

² Yves Gambier, dans l'introduction à *Identité discursive et culturelle* (codirigé avec Eija Suomela-Salmi), Paris, L'Harmattan, 2011, p. 8.

³ Raja Rao, « Language and Spirit » in *Post-Colonial Studies Reader*, p. 296. Notre traduction.

Quelle que soit la motivation pour la subversion de la langue, celle-ci a l'effet d'engendrer plus de possibilités littéraires.

La théorie de Bhabha refuse les positions fixes que l'on assigne quelquefois à l'identité culturelle des peuples autrement colonisés. Elle propose plutôt la construction continuelle de l'identité, ce qui se réalise, d'après lui, dans les tiers espaces – les interstices. Dans cette perspective, parler d'une identité africaine authentique ou une identité nationale devient problématique. Nous nous en servons donc pour explorer les textes du KNDF afin d'en discerner les représentations de l'identité qui se construisent chez les Kenyans.

2.3 Théorie post-coloniale et représentation

Nous considérons deux facettes de la représentation : la représentation *de* quelque chose et la représentation *à travers* quelque chose, normalement un système ou un dispositif, qui rend possible le processus de représentation. Celles-ci, selon la manière dont elles rentrent dans les domaines du théâtre et de l'analyse du discours, notamment le discours post-colonial, se dévoilent au fur et à mesure que nous abordons les deux rubriques ci-après.

2.3.1 Représentation théâtrale

La représentation, telle que nous l'employons ici, a le sens de désigner à travers un symbole, une image, une figure ou un signe qui représente un phénomène ou une idée. La représentation théâtrale est une « métaphore » qui renvoie à la « mise en présence »¹:

la représentation expose devant un spectateur, sous forme concrète, une situation signifiante, des figures évocatrices, des enchaînements d'actions exemplaires ; et elle rend ainsi présents le destin, la vie, le cours du monde, dans ce qu'ils ont de visible, mais aussi dans leurs significations invisibles.

Dans une orientation sémiotique qu'entreprend Anne Ubersfeld, la notion saussurienne de « signe » est appliquée par extrapolation à la représentation théâtrale. Ainsi, cette dernière est comprise comme « quelque chose qui est là pour représenter autre chose »². C'est donc une *reproduction mimétique d'une réalité « autre »*³. Dans ce cas, la chose qui représente s'exprime au nom de celle qu'elle représente. Les créations littéraire, théâtrale et artistique empruntent toujours cette signification de la représentation dans la réalisation des œuvres.

¹ *Encyclopaedia Universalis*, Tome 19, Paris, Encyclopaedia Universalis Editeurs, 2002, article « Représentation et connaissance ».

² *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, sous la direction d'A.-J. Greimas et J. Courtès, article « signe ».

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, p. 21.

C'est ainsi que la combinaison des couleurs dans une œuvre d'art, les costumes des acteurs dans une pièce de théâtre, l'emploi de certaines figures de style dans une œuvre littéraire peuvent constituer « la représentation » d'une idée ou d'une réalité que l'écrivain, le dramaturge ou l'artiste voudrait communiquer. Ces *signes de représentation, verbaux et non verbaux*,¹ constituent ce que Stuart Hall appelle les « systèmes de représentation » ou des « langues »². Par langue, Hall entend non seulement le système de signes linguistiques, mais aussi tout autre mode de représentation non-linguistique, y compris les images, les gestes, la mode et les expressions visuelles, pourvu que ceux-ci arrivent à communiquer un sens.

Dans la production littéraire, un auteur, à travers des signes linguistiques, désigne des phénomènes, des pensées, des pratiques, des idées, des périodes, ainsi de suite, pour arriver à une « représentation mimétique de la réalité ». De même, dans le théâtre, les personnages: leur nom ou autre désignation, leur caractère, leur comportement, leurs vêtements, leurs discours, leurs gestes et signes corporels, ainsi que les lieux, les objets, les sons, la musique ou les chants, le décor et la lumière sont révélateurs des représentations que l'auteur fait des différents aspects de la société. Pourtant, la représentation qui est faite dépend de la perception de l'auteur et se prête à la pluralité des interprétations. Il est vrai que plusieurs œuvres peuvent rendre compte des aspects différents d'un même sujet, que ce soit un individu, une communauté, un phénomène ou une idée abstraite. La littérature et les arts de la scène tels que le théâtre sont des moyens très bien établis de représentation. Faisant partie intégrante de la vie d'une société, ils constituent des systèmes de représentation capables de nous amener à découvrir qui nous sommes. Ils peuvent, d'un côté, refléter et révéler les réalités de la société. Ainsi, ils remplissent la fonction de miroir de la société. D'un autre

¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 23.

² Stuart Hall, "The Work of representation", in Hall (ed), *Representation: Cultural representations and Signifying Practices*, London, SAGE Publications Ltd, The Open University, 1997, p. 18-19.

côté, ils peuvent contribuer à la construction des identités, ce qui cadre avec les thèses de Bhabha.

Dans le domaine théâtral, le terme « représentation » renvoie aussi à l'ensemble de ce qui est visualisé sur une scène physique dans un lieu de théâtre. Il s'agit du *jeu scénique* d'une pièce de théâtre. Dans ce sens, la représentation, autrement nommée la *mise en scène*, est l'une des deux parties constitutives d'une pièce de théâtre. Elle vient normalement après le texte, mais s'y trouve déjà évoquée sous forme de didascalies. Quoique la représentation puisse avoir lieu sans texte préalable, l'articulation texte-représentation est bien étroite et nécessaire comme le montrent Jean-Pierre Ryngaert (2008) et Anne Ubersfeld (1996). Le texte de théâtre, qualifié de *paresseux* par Eco, *troué* par Ubersfeld et même texte *en attente* par Pavis, précède normalement la représentation, mais aussi il l'accompagne. Il est là sous forme de texte littéraire dans sa version écrite et il est là sur scène en tant que paroles énoncées par les personnages.

D'après Ryngaert, « la représentation [c'est la] partie manquante qui viendrait expliquer le texte et l'éclairer »¹. La lecture d'une pièce de théâtre donne toujours envie de voir certaines actions, comment ça se passe, pour aboutir à une meilleure compréhension et appréciation de l'œuvre théâtrale. Cela veut dire qu'il y a des choses qui ne s'écrivent pas facilement ou qui ne s'écrivent pas du tout. Pourtant, l'intention de l'auteur est toujours là, et une lecture assidue et attentive de son texte peut normalement révéler ce qu'il voudrait communiquer. Le metteur en scène entreprend ainsi l'interprétation d'un texte dramatique pour voir comment mieux le mettre en scène. Ubersfeld parle d'un texte intermédiaire, « texte de mise en scène », qui sert de biais par lequel on passe du texte écrit à la représentation². La représentation implique donc un travail sur le texte, travail qui consiste à remplir les trous. De ce fait, les trous s'avèrent nécessaires et

¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre* 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2008, p. 17.

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* I. Paris, Belin SUP, p. 19.

pertinents vu qu'ils obligent à la représentation de fournir des réponses aux questions qu'ils évoquent.

Par ailleurs, malgré la pratique plus ou moins répandue de « faire théâtre de tout »¹, le texte de théâtre maintient sa spécificité. Le simple fait qu'il constitue en lui « des matrices textuelles de représentativité »² qui facilite le passage à la représentation le distingue des autres textes tels que le roman et le poème. Le texte de théâtre a donc une double caractéristique. D'un côté, il vise la représentation ou la mise en scène de lui-même et d'un autre côté, en tant que texte littéraire, il peut représenter, en lui-même, à travers le système linguistique de représentation, des réalités se rapportant au monde qui constitue son contexte. Entre autres choses, les représentations donnent l'image des cultures différentes à travers le monde selon les lieux et les époques. Le théâtre détient un lien étroit avec la culture parce qu'il ne se produit pas dans le vide, mais s'inspire et emprunte de son contexte culturel : les différents éléments ou signes de représentation qui constituent le système de représentation sont puisés dans cet environnement. C'est pour cela qu'il peut en devenir une représentation.

Deux exemples, tirés du contexte de la colonisation, viennent illustrer cette relation entre le théâtre et la culture. En premier lieu, l'Afrique précoloniale, avec sa tradition orale, avaient comme l'une des activités culturelles, des pratiques théâtrales. Ce théâtre faisait partie intégrante de la vie de la communauté. Il était, comme le dit Ngũgĩ, « une partie du rythme de la vie quotidienne et des saisons de la communauté »³. Et ce théâtre se jouait en plein air, là où pouvait se trouver une « espace vide »⁴. Il souligne l'importance que les communautés kenyanes attachaient au théâtre. Ce dernier, comme il dit, relevait de la vie quotidienne du peuple. Étant plus proche des dialectiques de la vie que la poésie et la fiction⁵, il s'inspirait de, et reflétait la vie du peuple : leurs rituels

¹ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, 3^e édition. Paris, Armand Colin, p.7. Il emprunte cette formule à Antoine Vitez.

² Anne Ubersfeld, *op. cit* p. 16.

³ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, p. 37.

⁴ Ngũgĩ wa Thiong'o, *ibid.* Il emprunte l'expression à Peter Brook de son livre intitulé *L'Espace vide*, traduit de l'original, *The Empty Space*.

⁵ *Ibid.*, p. 54.

traditionnels, leurs coutumes, leurs fêtes... Ainsi, le théâtre, à part le fait d'être un moyen de divertissement, jouait un rôle beaucoup plus important : il représentait, conservait et transmettait la culture de la communauté. Ceci est une réalité universelle, car, en second lieu, nous faisons le même constat chez les Européens qui se sont installés dans les colonies.

L'une des premières choses que faisaient les maîtres coloniaux pour installer et prôner leur culture était d'établir le théâtre en tant que lieu, mais aussi en tant qu'activité. Ainsi, la Jamaïque a eu le « Play house » établi en 1682, l'Inde a eu une prolifération d'arcs de scène depuis 1753 et cinq grands théâtres en 1831. De la même manière, le Kenya, beaucoup plus tard, a eu l'établissement des salles de théâtre dans les grandes villes, entre 1948 et 1952, dont le plus grand, le *Kenya National Theatre*, dans la capitale - Nairobi¹. Dans tous ces cas, les représentations dans ces locaux devaient nécessairement refléter le modèle impérial dans leur style, leur thème et leur contenu. Cette pratique a été exigée dans les écoles où les salles d'assemblée ou de fêtes servaient de théâtres occasionnels et les élèves devaient représenter le théâtre de la métropole.

À ce propos, nous allons considérer le cas du Kenya. Comme nous l'avons déjà mentionné, le théâtre traditionnel anglais, par exemple les pièces de Shakespeare, était plus ou moins la norme dans les grandes écoles dans les années de la colonisation. Comme le pouvoir impérial contrôlait les lieux de manifestations théâtrales et avait aussi peu de tolérance pour les activités culturelles des indigènes, il contrôlait facilement les représentations culturelles. De ce fait, la génération de la période coloniale a grandi avec une assimilation à la culture occidentale à travers le théâtre tout en vivant dans la culture africaine.

¹ Helen Gilbert et Joanne Tompkins, *Post-colonial Drama: Theory, Practice and Politics*. London, Routledge, 1996, p.8.

2.3.2 L'orientalisme : la représentation de l'autre

Dans le contexte de l'existence humaine, les questions d'identité, d'identité culturelle et de représentation vont ensemble et s'influencent. Tant que l'homme existe, et existe en relation avec ses semblables, il y aura toujours des représentations en raison du souci de l'homme de se désigner toujours une identité. Rappelons que l'identité se construit à travers l'altérité, c'est-à-dire en établissant les différences entre « nous » et les « autres ». L'altérité implique toujours la représentation: en représentant autrui d'une certaine manière, on se représente en même temps comme étant la dissemblance de celui-ci. Mais la représentation n'est pas du tout générale/commune. Représenter sa propre culture et représenter celle des « Autres » ne reviennent pas à la même chose d'autant plus qu'il y a une hiérarchie entre le représenté et celui qui représente. À ce propos, Hall affirme ce qui suit:

Les pratiques de représentation impliquent toujours les positions à partir desquelles nous nous exprimons soit à l'écrit, soit oralement – nos positions d'énonciation¹.

En effet, la pratique de représenter est au cœur du trouble post-colonial qui a vu se produire des duels littéraires autour de ce sujet. Saïd montre une forte réaction dans son *Orientalisme* parce qu'il est répudié par la représentation que certains écrivains de l'Ouest font de l'Orient.

La représentation selon le sens orientaliste de Saïd retrace ses origines dans des années très reculées et présente toujours une crise dans le vécu des sociétés du monde². Les années durant, des textes écrits en Occident par ceux qui avaient un intérêt, quel qu'il soit, sur l'Orient ont formé la base des matériaux étudiés par Saïd. Il affirme cela en disant :

¹ Stuart Hall, « Cultural Identity and diaspora », *op. cit.*, p. 110 : « Practices of representation always implicate the positions from which we speak or write – the positions of enunciation. »

² Edward Saïd, « Représenter le colonisé: Les Interlocuteurs de l'anthropologie ». In *Réflexions sur l'exil*, p. 385.

Puisque l'orientalisme est un fait culturel et politique, il n'existe donc pas dans un espace vide, dénué d'archives ; bien au contraire, je pense qu'on peut montrer que ce qui est pensé, dit ou même fait à propos de l'Orient se détermine dans un cadre précis que l'on peut appréhender intellectuellement.¹

J'ai commencé à lire de façon méthodique ce qui s'écrivait sur le Proche-Orient, et qui ne correspondait pas à mon vécu du monde arabe. Dès le début des années 1970, j'ai peu à peu compris que les distorsions et les contresens étaient systématiques, et relevaient d'un système de pensée très répandu en Occident pour tout ce qui a trait à l'Orient.²

C'est donc à travers les productions textuelles que l'Occident a créé une certaine image de l'Orient qui, d'après Saïd, n'est pas une réflexion de la réalité. Ces textes, relevant de tous les domaines : esthétique, érudition, économie, sociologie, histoire et philologie, présentent une conception du monde oriental provenant de l'Occident. Cette représentation est, dans les termes de Saïd, « distorsion » et « contresens »³, n'ayant aucune correspondance avec ce qu'il connaissait de l'Orient. Ce « discours sur l'autre », explique Todorov dans la préface de *L'Orientalisme*, surgit parce que « de tout temps, les hommes ont cru qu'ils étaient mieux que leurs voisins » et que les seules choses qui diffèrent à travers le temps, ce sont « les tares qu'ils imputaient à ceux-ci ». C'est le processus par lequel « on peint le portrait de l'autre en projetant sur lui nos propres faiblesses »⁴. Chaque société a son orientalisme qu'elle tient à ses autres soit intérieurs ou extérieurs. En effet, dit Saïd, « aucune culture n'existe en étant isolée [...]. Il n'existe pas un seul pays dont la population soit exclusivement constituée d'indigènes, chacun a ses immigrants, ses « Autres internes »⁵. Le

¹ Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p. 46.

² Edward Saïd, *Conversations avec Tariq Ali*, Paris, Galaade Editions, 2014, p. 16-17.

³ *Ibid*, p. 16.

⁴ Tzezvan Todorov, préface, *L'Orientalisme*, p. 22.

⁵ Edward Saïd, *Réflexions sur l'exil*, Paris, Actes sud, 2008, p. 508.

discours désigné « orientaliste » porte toujours en lui une connotation négative ou péjorative bâtie sur les faussetés comme le laisse percevoir cette déclaration de Saïd:

Mon analyse du texte orientaliste met donc l'accent sur le témoignage, nullement invisible, donné par ces représentations en tant que représentations, non en tant que descriptions « naturelles » de l'Orient. [...] Je crois qu'il faut dire clairement, à propos du discours culturel et des échanges à l'intérieur d'une culture, que ce qui est couramment mis en circulation par ceux-ci n'est pas la « vérité », mais des représentations.¹

Ce discours porte aussi un ton hégémonique et ne vise en aucun cas à profiter à celui sur qui il porte. Saïd montre comment le discours des orientalistes des XIXe et XXe siècles qu'il a étudié ont donné raison à l'Europe d'envahir et de coloniser l'Orient.

Il est vrai qu'après William Jones et Anquetil-Duperron, après l'expédition d'Égypte de Bonaparte, l'Europe s'est mise à connaître l'Orient de manière plus scientifique, à y vivre avec une autorité et une discipline plus grandes qu'elle ne l'avait jamais fait.²

L'orientalisme, tel qu'il est défini par Saïd, est un « style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre « l'Orient » et (le plus souvent) « l'Occident »; [C'est aussi] l'institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient »³. Précisant ce côté hégémonique, Saïd ajoute qu'il est :

¹ Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p. 59-60.

² *Ibid.*, p. 61.

³ *Ibid.*, p. 31-32.

Une certaine *volonté* ou *intention* de comprendre, de manipuler, d'incorporer même, ce qui est un monde manifestement différent (ou autre et nouveau) ; surtout, il est un discours qui n'est pas du tout en relation de correspondance directe avec le pouvoir politique brut, mais qui, plutôt, est produit et existe au cours d'un échange inégal avec différentes sortes de pouvoirs...¹

Ce discours qui peut figurer dans des textes d'esthétique, d'érudition, d'économie, de sociologie, d'histoire et de philologie² constitue un discours impérial, hégémonique qui se met en haut tout en rabaissant les « Autres ». Le discours colonial est, selon ces définitions, un discours orientaliste. Bhabha, considérant l'aspect « identité » dans ce discours, remarque que « l'un des caractères marquants du discours colonial est sa dépendance au concept de « fixité » dans la construction idéologique de l'altérité. La fixité, en tant que signe de la différence culturelle/historique/raciale dans le discours du colonialisme, est un mode paradoxal de représentation »³. Quant à Hall, il commente le caractère hégémonique de ce discours en affirmant:

Non seulement dans le sens « orientaliste » de Saïd étions-nous construits par ces régimes comme différents et Autres au sein des catégories du savoir de l'Ouest. Ils avaient aussi le pouvoir de nous faire nous percevoir et nous sentir comme « Autre »⁴.

En effet, quand l'*empire* a réagi contre l'action du colonisateur, c'est justement parce que le *centre* impérial lui avait tenu un discours orientaliste. De même, les écrivains post-coloniaux dans leurs réactions littéraires au discours colonial entreprenaient, eux aussi, le projet de représenter d'une certaine manière, soit leurs propres sociétés, soit les colonisateurs. La représentation dans ce cas revient à attribuer un caractère, un jugement de valeur, une identité, à autrui qui peut ou

¹ *Ibid.*, p. 46.

² Edward Saïd, *op. cit.* 2003, p. 45.

³ Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 121.

⁴ Stuart Hall, in Padmini M., (ed), *op. cit.*, p. 112: « Not only in Saïd's 'orientalist' sense, were we constructed as different and other within the categories of knowledge of the west by those regimes. They had the power to makes us see and experience *ourselves* as the 'Other'. »

ne pas, être vrai. Le processus de se représenter et de représenter les autres évoque toujours le sujet de l'identité. Saïd s'oppose fortement à cette pratique, car, dit-t-il, « toute représentation est d'une manière ou d'une autre une mauvaise représentation »¹.

Pour réagir aux discours coloniaux qui avaient fait des fausses représentations de leurs cultures, les écrivains africains se sont engagés à réécrire les textes des colonisateurs dans le souci de corriger l'image prônée par ces textes. C'est ce que fait Chinua Achebe contre *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, J. M. Coetzee contre *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe et Ngũgĩ wa Thiong'o contre *Out of Africa* de Karen Blixen². Cette acception de représentation sous-tend l'animosité qui caractérise les relations entre colonisateurs et colonisés depuis les années d'hégémonie coloniale. Ashcroft, Griffith et Tiffin expliquent qu'à travers des textes historiques, anthropologiques ou autres, l'Europe a fait la représentation de lui-même et de l'autre, le non-Européen, et en cela il a provoqué la colère et le contrediscours des peuples colonisés. Ces écrivains européens s'étaient donné la tâche de représenter l'autre selon ce que Hall désigne comme « l'approche intentionnelle » de la représentation. L'auteur ou le locuteur, dans ce cas, détient le contrôle dans le processus de représentation. Il se sert de la langue qu'il utilise comme outil « pour attribuer ou imposer son propre sens au monde auquel il a affaire »³. *L'Orientalisme* d'Edward Saïd est un engagement par l'auteur d'interroger et même de déconstruire ces discours ou ces représentations.

¹ Edward Saïd, *Dans l'ombre de l'occident et autres propos*. New York, 1985. (Traduit de l'anglais, États-Unis, par Léa Gauthier) Paris, BlackJack Éditions, 1985, p. 40.

² Ashcroft B., Griffith G. et Tiffin H., *The Post-Colonial Studies Reader*. London, Routledge, 1995, p. 97.

³ Stuart Hall, « The Work of Representation », *op. cit.*, p. 15.

2.4 Pour l'analyse du texte dramatique

Nous venons de voir, de façon plutôt générale, ce que c'est la représentation théâtrale et en quoi cette représentation, ainsi que le texte qui la précède, constituent des systèmes de représentation. Il importe aussi de comprendre la théorie qui sous-tend l'analyse du théâtre, notamment du texte de théâtre ou texte dramatique. Outre les détails sur l'évolution des pratiques dans le domaine du théâtre en général, cela implique aussi, bien évidemment, les questions de conventions, de normes. Comment, éventuellement, une analyse du texte dramatique peut-elle s'effectuer à la lumière de la théorie post-coloniale. La question est de rechercher les points d'articulation entre la post-colonialité et l'écriture théâtrale, notamment celle provenant du monde post-colonial.

2.4.1 La théorie du texte dramatique

a) Théâtre et littérature

Le théâtre, en tant que genre, présente une réalité hybride : tantôt littérature, tantôt art, ce qui a contribué à la difficulté de l'aborder, éprouvée à travers des siècles. Ses deux parties distinctes – le texte et le spectacle – font de lui un art paradoxal¹. L'opposition entre le texte et le spectacle se base principalement sur la pérennité de chacun. De ce fait, le spectacle est art de la mort, selon Pruner² ou art de l'instant d'après Ubersfeld³, alors que le texte perdure dans le temps.

La double face (et les deux phases) du théâtre ont entraîné des querelles aux différents moments de l'histoire du théâtre occidental. Comment considérer et traiter les deux composantes du théâtre ? Les tenir comme dissociables ou indissociables ? Et, laquelle des deux parties prime sur l'autre ? Un aperçu de

¹ Le caractère paradoxal du texte de théâtre est affirmé par plusieurs auteurs du domaine théâtral dont Patrice Pavis dans *Le théâtre contemporain*. (2004) et Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre I*, Paris, BELIN, 1996.

² Michel Pruner, *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 6.

³ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 7.

l'histoire du théâtre occidental nous apprend que durant la période classique, le texte détient une position privilégiée. C'est la période du culte du texte, où « le dialogue [était] fixé comme élément constitutif de la représentation »¹. Durant cette période du « primat du texte », selon M. Pruner, le théâtre occidental se base le plus souvent sur un texte écrit².

Antonin Artaud conteste ce culte du texte en militant pour la valorisation de la scène. Ceci devrait se faire par la reconnaissance de la scène comme « lieu physique et concret », afin d'y introduire un langage qui est le sien : un « langage physique et concret », « indépendant de la parole », exprimant les pensées qui « échappent au langage articulé »³. La « phase scéno-centriste » commence vers 1880 : c'est le moment de la mise en relief de la représentation, appelée aussi la mise en scène, tout en repoussant le texte à l'obscurité. Les metteurs en scène pouvaient facilement se passer du texte ou s'y référer très peu, pour faire une production. Ce refus du texte perdure jusqu'à la période contemporaine, des années 1960 aux années 1980.

Or, une vérité reste à affirmer: il n'est pas possible d'ignorer complètement l'auteur, car, derrière chaque production théâtrale, il y a le travail de l'auteur qui, en premier lieu, crée le texte. L'auteur dramatique, comme le dit Michel Pruner, qu'il soit célèbre ou anonyme, amateur ou professionnel, unique ou pluriel, est celui qui fournit le point de départ du spectacle⁴. À ce propos, Charles Dullin déclare justement:

Le maître du théâtre, c'est l'auteur. Tous les autres rouages ne sont là qu'en fonction de cette force créatrice⁵.

Le refus du texte, bien évidemment, a présenté un défi au niveau de l'étude scientifique du théâtre, notamment de son texte, et de l'analyse des éléments théâtraux. Patrice Pavis décrit cette tendance qui a mené à l'oubli, presque total,

¹ H. Lehmann, cité dans Ryngaert J-P., *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand colin, 2012, p. 7.

² Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 6.

³ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 55, 56.

⁴ Michel Pruner, *La fabrique du théâtre*. Paris, Nathan, 2004 p. 94.

⁵ Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*. Paris, Gallimard, 1969, p. 39.

de l'analyse du texte. En prenant conscience des années plus tard, il n'a pas été facile de mettre en place une méthode d'analyse des textes modernes et contemporains « car la multiplicité et la richesse des formes semblent échapper à toute saisie méthodique »¹.

Dans les années récentes, plus précisément dans les années 1980, le texte de théâtre regagne sa pertinence au sein du domaine. Le rapport entre texte et représentation tout comme la distinction entre les deux est à prendre en compte afin de pouvoir faire une analyse complète du théâtre. Ce fait incontournable a été récemment souligné par, entre autres, Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre I*, 1996), Patrice Pavis (*Le théâtre contemporain*, 2004) et Jean-Pierre Ryngaert (*Introduction à l'analyse du théâtre*, 2008).

La théorie du théâtre, définie par Patrice Pavis comme une « discipline qui s'intéresse aux phénomènes théâtraux (texte et scène) » a connu une évolution. Au départ, Pavis indique qu'elle englobe la dramaturgie et la poétique, cette deuxième composante y figurant à partir de la fin du XIX^e siècle. C'est dès lors que la théorie « prend en compte l'œuvre scénique dans tous ses aspects »². Compte-tenu de la pluralité et de la diversité des perspectives et des démarches possibles dans le domaine théâtral, tels que la réception du spectacle, l'analyse du discours, la description de la scène, une théorie unifiée du théâtre est encore à mettre en place. Par manque d'une théorie scientifique unique qui puisse bien encadrer les différents aspects de la pratique théâtrale, « la dramaturgie, l'esthétique et la sémiologie »³ viennent au secours de celle-ci pour combler ce déficit. Ces trois deviennent alors les outils pour la théorie théâtrale, travaillant en complémentarité, aucune n'étant supérieure aux autres, pour rendre explicite la production théâtrale. Des trois, la dramaturgie se montre la plus controversée en ce qui concerne sa définition.

¹ Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain. Analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris, Armand Colin, 2004, p. VII.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006, p. 382-3.

³ *Ibid.*

Le sens classique n'y reconnaît que l'art de la composition des pièces de théâtre. Après, J. Scherer¹ vient distinguer la structure interne qui correspond, d'après lui, à la dramaturgie au sens strict, et la structure externe liée à la représentation du texte. Quant au sens brechtien et postbrechtien, la dramaturgie concerne « à la fois le texte d'origine et les moyens scéniques de la mise en scène »². En général, postule Pavis, la tâche de la dramaturgie consiste à démêler les relations complexes existantes entre le texte et la représentation³. Ces relations impliquent l'esthétique et l'idéologie qui correspondent aussi à la scène et au monde. En tant que « théorie de la représentabilité du monde », la dramaturgie vise la représentation de celui-ci qui peut se faire à travers « un réalisme mimétique » ou bien par la représentation d'« un univers autonome »⁴. L'esthétique, la science du beau, devient, dans le domaine du théâtre, « la théorie de la production/réception de l'œuvre d'art »⁵. Elle a pour but d'assurer la réussite de la scène en commençant par le texte. C'est l'esthétique donc qui gère les règles, ou les lois, de la composition. Finalement, la sémiologie vise le sens véhiculé par les différents signes de l'œuvre théâtrale. En cela, elle « fournit une analyse de tous les systèmes signifiants et de leur organisation dans l'évènement théâtral, [servant] à la description des systèmes et la construction du sens »⁶.

Quoique la théorie du théâtre présente un cadre général qui recouvre le texte et la scène, il s'est avéré nécessaire, dans les temps récents, de développer une théorie du texte dramatique du fait que le texte a en lui-même une particularité qui n'est ni captée ni exploitée dans la théorie du théâtre. Par ailleurs, concernant le texte et la représentation, Ubersfeld l'affirme : « ce ne sont pas les mêmes outils conceptuels qui sont requis pour l'analyse de l'un et de l'autre »,

¹ J. Scherer, auteur de *Dramaturgie classique en France*. Cité dans Pavis, *ibid.*, p. 106.

² *Ibid.*, p. 106.

³ Ryngaert, *op cit.* p. 6.

⁴ Pavis, *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006, p. 107.

⁵ *Ibid.*, p. 383.

⁶ *Ibid.*

car le texte « peut être l'objet d'une lecture poétique infinie », alors que la représentation est « immédiatement lisible [car] instantanée »¹.

b) L'approche du texte dramatique

Afin de bien étudier les textes de théâtre, une démarche qui vise d'emblée l'analyse de ceux-ci est une vraie nécessité. Nous nous référons pour cela à la « méthodologie de la lecture du théâtre écrit contemporain » mise en place par Patrice Pavis, et qui constitue une démarche pour la théorie du texte dramatique. Il est important, au premier abord, de comprendre ce que c'est le texte dramatique. Devant la pratique courante de tout théâtraliser, la définition du texte dramatique devient problématique, mais cruciale. Ce qui servait avant à le distinguer de tout autre texte, par exemple les personnages, le dialogue, les indications scéniques ne suffisent plus à le faire. Il reste pourtant, des éléments spécifiques qui servent de critère de la spécificité du texte dramatique. Pavis, dans son *Dictionnaire du théâtre*, identifie quatre critères de distinction dont certains se présentent en paires : texte principal-texte secondaire ; texte repartit et « objectif » ; la fictionnalité ; et texte lu-texte joué². Ubersfeld, exprimant autrement la même vérité attire l'attention sur les « matrices textuelles de représentativité » qui caractérisent l'écriture théâtrale; « une spécificité que nous aurons à cerner, et que l'adaptation d'un texte poétique ou romanesque à la scène est contrainte de donner à ce texte »³. Une lecture des textes dramatiques exige donc une attention à ces quelques caractéristiques qui distinguent le texte de tout autre texte et qui, en plus, lui attribuent une spécificité scientifique.

L'approche du texte est dite, à juste titre, problématique surtout parce que celui-ci n'est pas une fin en soi. Il anticipe toujours une étape de représentation scénique et donc, détient, avec la représentation, une relation intime et complexe.

¹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 11.

² Patrice Pavis, *op. cit.* p. 353-354.

³ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 16-17.

C'est pour cela que le texte de théâtre est dit « troué » (Ubersfeld) et « insuffisant » (Pruner). L'information contenue dans le texte dramatique, strictement parlant, ne suffit pas, si on s'y limite, pour réaliser avec succès la représentation qu'il anticipe. Face au texte de théâtre, le lecteur devrait coopérer avec cette « machine paresseuse », selon la formule d'U. Eco, pour remplir les trous ou les blancs avec les signes appropriés. C'est pour cela que le texte dramatique se prête à une multiplication d'interprétations subjectives selon la perception des différents lecteurs. Malgré cela, le texte s'avère indispensable dans la mesure où c'est « la pierre angulaire sur laquelle repose toute l'architecture »¹.

Malgré le défi présenté par la tâche d'élaborer une théorie du texte dramatique, plusieurs intellectuels y ont accordé leur attention dont nous retenons quatre. Leurs approches, quoique nuancées, se complètent pour nous livrer une démarche appropriée pour l'étude des textes dramatiques.

Anne Ubersfeld élabore, dans *Lire le théâtre I*, une démarche qui prend en compte le texte en tant qu'oeuvre en attente de représentation. Par-là, elle travaille de manière attentionnée sur la relation entre le texte et sa représentation future. Dans son initiative, elle tente de « déterminer les modes de lecture qui permettent non seulement d'éclairer une pratique textuelle fort particulière, mais de montrer [...] les liens qui unissent cette pratique textuelle et une pratique autre, qui est celle de la représentation ». Anticipant un travail sur la lecture de la représentation (dans *Lire le théâtre II*), Ubersfeld explore le rapport texte-représentation. Commencant par les bases, sa démarche interroge « la *spécificité du texte de théâtre* »; c'est « la question essentielle » dont la réponse, d'après elle, permettrait d'« échapper à la fois au terrorisme textuel et au terrorisme scénique ». Elle trouve le remède dans la sémiotique qui fournit les moyens d'analyser les « systèmes de signes » que sont le texte et la représentation. Les deux sous-ensembles de signes se complètent, ce qui fait qu'une lecture du texte

¹ Expression empruntée à M. Mégevand, J-M. Thomasseau et J. Verrier, « Théâtre : Le retour du texte ? », in *Littérature* No. 138 - Juin 2005, p. 3.

théâtral prendra toujours conscience de sa représentation visée. Les signes verbaux qui constituent le texte écrit ne restent pas définitivement dans cet état. Ils se trouvent éventuellement dans la représentation dans une forme « phonè ». La représentation comprend principalement les signes non-verbaux mais qui ont leur origine dans le texte écrit sous forme de didascalies.

Pierre Larthomas entreprend, dans *Le Langage dramatique*, une recherche autour de l'efficacité de l'œuvre théâtrale. D'après lui, l'œuvre théâtrale sera efficace suivant le caractère de son langage, le langage dramatique. À travers une analyse stylistique du dialogue dans des textes de théâtre, il fait découvrir ce langage dramatique. Quel que soit le genre en question, tragédie ou comédie, théâtre épique ou théâtre quotidien, l'essentiel est que l'œuvre ait « des éléments qui assurent à leurs styles son efficacité »¹.

Jean-Pierre Ryngaert et Michel Pruner, contrairement à Ubersfeld, se limitent strictement aux textes écrits sans, en aucun cas, évoquer la scène dans leurs démarches. Ils proposent des pistes pour l'analyse de tous les éléments du texte : titre, dialogue, fable, action, intrigue, espace, temps, personnages et discours. Le lecteur du texte de théâtre peut ainsi se démarquer et suivre une piste de lecture bien particulière, que ce soit une focalisation sur le personnage ou l'organisation de la fiction. Les deux intègrent aussi les éléments linguistiques qui interviennent dans l'analyse du dialogue. À travers leurs démarches, les « questions essentielles que soulève tout texte théâtral » pourront être abordées : « quelle est l'histoire qui est racontée à travers une action (la fable), dans quel espace, dans quel temps s'inscrit-t-elle ? À travers quels personnages se manifeste-t-elle ? »²

Pavis entreprend une analyse des textes contemporains divers dans le but de « mettre au point une méthodologie de la lecture du théâtre écrit

¹ Pierre Larthomas, *op. cit.*, p. 12.

² Michel Pruner, *L'analyse du texte de théâtre 2^e édition*. Paris, Armand Colin, 2012, p. 7.

contemporain ». Il se place du côté de la réception comme Umberto Eco¹ dont il s'inspire. Pavis propose un modèle de lecture qui, d'après lui, conviendrait pour tout « lecteur moyen voire naïf, non-spécialiste [...], découvrant le texte sans l'aide de la mise en scène, sans connaissance préalable et précise de l'auteur, de ses œuvres et de ses idées sur le monde². Bien qu'il s'inspire des règles de la dramaturgie classique française, le modèle d'analyse est, d'après Pavis, assez « universel et transhistorique »³ et s'emploie facilement même avec les textes contemporains. Rejoignant les idées d'Eco et d'Ubersfeld, celles de textes paresseux et troués, exigeant une coopération de la part du lecteur, le modèle de Pavis présente au lecteur la manière dont il peut activer et collaborer avec le texte, à travers des différents « mécanismes de lecture »⁴. Comme Ubersfeld, il tient compte du fait que le texte se complète par la mise en scène réelle ou imaginaire. À la suite d'Eco, Pavis élabore un modèle de lecture qui présente cinq niveaux structuraux⁵ et l'opposition entre fiction et monde de référence (cf. tableau no.1).

Le modèle distingue cinq niveaux, regroupés en trois phases générales : la phase de la textualité (case A) et de sa situation d'énonciation (case B) ; la phase de la dramaturgie/de l'analyse dramaturgique qui comprend les cases I, II et III ; et la phase de l'idéologie et de l'inconscient (case IV). Les cinq niveaux, du haut en bas du tableau, présentent une progression : de la surface à la profondeur, du visible à l'invisible du texte. En plus, les quatre niveaux, de I à IV, précisent les éléments correspondant aux pistes d'analyse sur lesquelles chaque étude de texte pourra se focaliser. La répartition en colonnes représente deux mondes auxquels le lecteur est confronté : le monde fictionnel (colonne de gauche) et le monde de référence (colonne de droite). Confronté au texte, c'est à partir de la colonne de droite que le lecteur, jouant le texte dans son imaginaire lors de la lecture, interprète et questionne la fiction représentée dans la colonne

¹ Umberto Eco avait élaboré un modèle de lecture pour le texte narratif dans son livre *Lector in fabula*, 1985, p. 85.

² Patrice Pavis, *Le théâtre contemporain*, p. vii et 2.

³ Pavis, *ibid*, p. 6.

⁴ *Ibid*, p.2.

⁵ Le concept de *niveaux structuraux* est emprunté par Eco chez Petôfi (1976).

de gauche. Rien n'empêche de mentionner qu'un spectateur de la représentation du même texte suit la même voie pour parvenir à une interprétation. La lecture étant relative, le modèle permet de se limiter juste au niveau désiré selon les objectifs de la lecture.

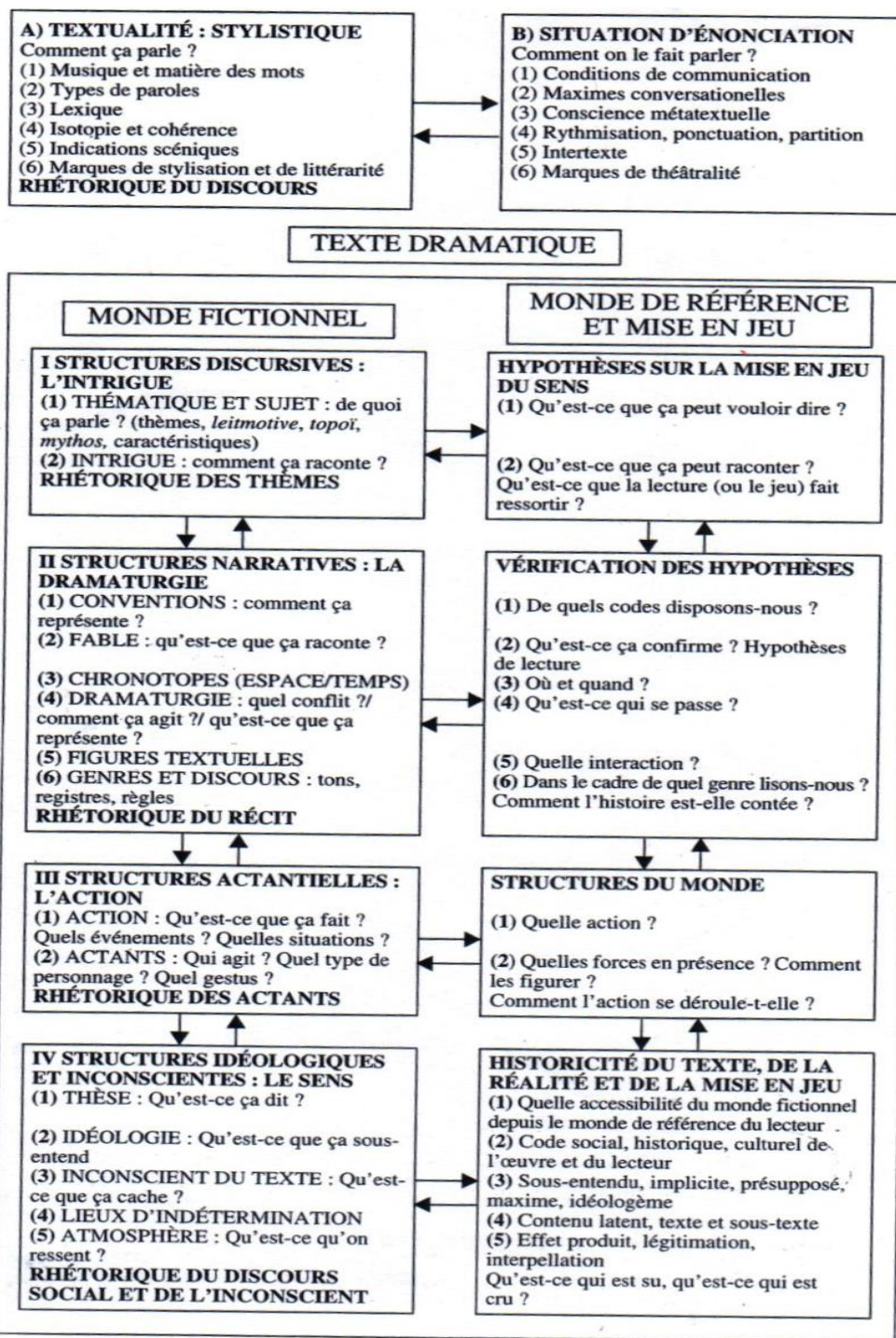


Tableau 1 : Modèle d'analyse des textes dramatiques (Tiré de *Le Théâtre contemporain, Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*, p. 3)¹

¹ Sauf quand ainsi signalée, toute explication sur ce modèle est basée sur les propositions de Patrice Pavis dans *Le Théâtre contemporain*, pages 2-29.

Dans la présente étude, l'objectif est généralement double. D'une part, la lecture post-coloniale mène à rechercher, dans les différentes composantes des textes, les traits des problématiques post-coloniales. À ce propos, l'analyse touche sur les thèmes et les structures actantielles (notamment les personnages) et aussi les structures idéologiques des textes. Ces éléments sont aptes à illustrer en quoi ces textes représentent une écriture dramaturgique qui relève d'une réalité post-coloniale. D'autre part, pour discerner l'identité culturelle représentée par ces auteurs dramatiques, nous recourons surtout aux fables, aux chronotopes, à la dramaturgie et à l'action. La nature de la fable est le premier repère de cette identité culturelle kenyane. Au sein de celle-ci, les spécificités de l'espace et du temps et aussi la nature des conflits illustrent davantage l'identité du peuple kenyan que les textes figurent. Finalement, l'action qui soulève certains événements, mais aussi les forces agissantes en œuvre contribuent à l'illustration de l'identité culturelle des Kenyans. Notons ici que notre analyse ne procède pas de manière schématique suivant le modèle de Pavis. Plutôt, elle s'en prend aux textes d'après les thèmes qui en découlent. Ce sont ces thèmes que nous soumettons à la rigueur du schéma d'analyse de texte dramatique.

c) Théâtralité du texte

Le théâtre épouse les procédés du texte littéraire, mais le dépasse en incorporant au sein de lui-même les éléments de théâtralité. Suivant les mêmes principes qui définissent la littérarité par rapport à la littérature, la théâtralité est donc ce qui fait du théâtre une œuvre théâtrale. De même, si la littérarité est l'objet de toute étude littéraire, la théâtralité devient donc l'objet de toute étude théâtrale et cela pour des études effectuées sur le texte, aussi bien que celles menées sur le spectacle. Mais qu'est-ce qui constitue concrètement cette théâtralité ? Que la théâtralité soit une réserve de la représentation ou des deux composants du théâtre est débattue parmi les spécialistes de théâtre. Si la littérarité se trouve dans la façon dont les mots, la langue sont employés, la théâtralité, qui doit différencier le théâtre de la littérature ne saurait se baser sur

l'emploi des mots. Elle serait donc l'élément qui transforme un texte tout court à un texte de théâtre pour que celui-ci soit jouable sur scène. Or, Antonin Artaud considère ce qui est « spécifiquement théâtral » comme « tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots » c'est-à-dire « tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue »¹. Artaud place la théâtralité dans le camp du spectacle, le jeu sur scène.

Si l'on comprend bien Artaud, la théâtralité est extérieure au dialogue. N'avoir que le texte et le dire *théâtre* posait donc un problème. De même, Alain Girault reconnaît au théâtre les présences physiques (acteurs, spectateurs, scène, salle et scène en tant qu'espace de jeu) ainsi que les caractéristiques dynamiques : « la constitution d'un monde fictif sur la scène en opposition au monde réel de la salle et, [...], l'établissement d'un courant de communication entre l'acteur et le spectateur »². C'est aussi la position d'Alain Rey qui insiste sur le « réel », le « tangible » dans une « construction spectaculaire » comme critères propres au fait du théâtre³.

La théâtralité, dans les mots de P. Pavis, est ce qui « fait ressortir la potentialité visuelle et auditive du texte », texte qui, d'après lui, ne doit aucunement être aplati par une simple lecture⁴. Cela renvoie à la mise en scène mentale ou imaginaire qui peut s'effectuer sur un texte de théâtre comme nous raconte le lecteur qui dit : « J'aime lire le théâtre. [...] J'aime imaginer mon théâtre, idéal, virtuel, que je vois parfois sur ma scène fictive et que je remâche en silence. »⁵ Une simple lecture ne saurait apprécier les « artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières »⁶. Ces éléments énumérés par Roland Barthes constituent ce qu'il appelle une « épaisseur de signes », conduisant à une « polyphonie informationnelle ». C'est là où, d'après lui, réside concrètement l'essence du théâtre. C'est cette « épaisseur de signes » qu'il

¹ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 1964, p. 53.

² Alain Girault, « Photographier le théâtre », *Théâtre/public*, n° 5-6, juin 1975, p. 14. Cité dans Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2012. Article: Théâtralité, p. 360.

³ Alain Rey et Daniel Couty (ed), *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980, p. 185.

⁴ Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 358.

⁵ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Editions Gallimard, 2006, p. 54.

⁶ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 45.

oppose à la « monodie littéraire »¹, qui constitue la théâtralité d'une pièce de théâtre. Pourtant, Roland Barthes nous rappelle que cette théâtralité ne commence pas sur la scène, c'est-à-dire, elle ne se limite pas au spectacle. Il déclare : « la théâtralité doit être présentée dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création et non de réalisation »².

Anne Ubersfeld rejoint la pensée de Barthes, car, pour elle aussi, la théâtralité du texte dramatique réside d'abord dans sa composition : dialogue et didascalies. Ubersfeld, défendant la théâtralité dans des textes, postule qu'« il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de « représentativité » ; qu'un texte de théâtre peut être analysé selon les procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les noyaux de théâtralité dans le texte »³. Cette théâtralité du texte dramatique réside, tel qu'Ubersfeld l'identifie, dans les didascalies ou indications scéniques ou régies⁴. C'est cela qui permet une étude sémiologique du texte théâtral. Dans une autre perspective plutôt stylistique, Pierre Larthomas reconnaît la théâtralité de l'œuvre théâtrale au langage dramatique. L'« efficacité » et la « spécificité », que nous comprenons aussi comme la théâtralité, de l'œuvre théâtrale réside dans son « langage en représentation », qui est un « langage total »⁵. Celui-ci est constitué de tous les éléments qui, combinés au texte, donnent au théâtre sa valeur et font de lui un langage. Il s'agit des « éléments prosodiques, les gestes et les éléments extérieurs (décor, au sens large du terme, situation, action et temps »⁶

De tout ce qui précède, nous retenons que l'œuvre théâtrale est douée de la théâtralité dès sa création textuelle. Cette théâtralité recherchée dans le texte, se manifeste à travers les didascalies, mais aussi dans les dialogues selon le style du langage. Notre recherche s'y appuie pour pouvoir saisir et analyser le métatexte par rapport aux thèmes qu'évoquent les textes. Le conflit, par exemple,

¹ *Ibid.*, pp. 45, 267.

² *Ibid.*, p. 45.

³ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 16-17.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires/Quadrige de France, 1980, 2012.

⁶ Larthomas, *ibid.*, p. 49.

serait mieux appréhendé à travers une interrogation des structures actantielles (niveau III du schéma de Pavis) ainsi que les figures textuelles (niveau II). Les deux niveaux portent sur l'action et les paroles qui accompagnent celle-ci.

d) Le modèle actantiel

Les structures actantielles se décomposent en deux éléments principaux : les actions réalisées et les réalisateurs de ces actions. Cela implique le personnage et l'acteur selon que l'œuvre est sous forme de texte écrit ou de spectacle. L'œuvre théâtrale l'est avant tout parce qu'il y a l'acteur qui réalise scéniquement ce qui est déjà conçu sous forme de texte. À l'aide de son corps et de sa voix, l'acteur arrive à matérialiser le dialogue et les didascalies du texte dramatique. Mais, l'acteur ne fait qu'incarner le personnage¹, cette personnalité créée par l'auteur lors de sa conception du texte de théâtre. En effet, c'est à travers le personnage que toute action dans le théâtre se réalise. Une conceptualisation du personnage impliquerait nécessairement son rôle et ses fonctions, d'où l'élucidation suivante du modèle actantiel. Ce modèle résume toutes les relations possibles entre les personnages qui font partie d'une pièce de théâtre. Par ailleurs, il se veut un outil utile pour effectuer une analyse sémiologique du texte dramatique, car, étant une « machine herméneutique », il permet d'interroger le texte de manières diverses, non pas pour établir une « vérité », mais pour rendre claire les différents angles que le lecteur adopterait dans son désir de comprendre le texte². À l'origine de ce dispositif se trouve A.J. Greimas³ qui l'a conçu pour la lecture des textes narratifs, avant qu'Anne Ubersfeld l'emprunte et l'adapte pour la lecture du texte de théâtre (cf. figure 1). Le modèle actantiel se réduit à

¹ Patrice Pavis dit qu'« il est le lieu vivant entre le texte et l'auteur, [...]. [Il est] habité et métamorphosé par une autre personne » p. 7.

² C. Biet et C. Triaud écrivent : « ... ce modèle n'est pas une clé qui établirait une « vérité » sur le texte mais une simple machine herméneutique capable de fonder et d'éclairer les choix du lecteur et du metteur en scène en matière de dynamique dramaturgique et d'élaboration de sens » dans *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Editions Gallimard, 2006p. 627.

³ A. J. Greimas, « Actants, acteurs, rôles », in *Sémiotique narrative et textuelle*.

un dispositif syntaxique¹, construit à base des actants², unités lexicalisées qui remplissent des fonctions syntaxiques dans la phrase de base du récit. Il peut donc être sujet, objet direct ou objet indirect. De ce fait, l'actant est, en fait, le fondement de tout autre élément qui constitue l'action dramatique. L'auteur dramatique, en concevant son récit, remplit toutes les fonctions des actants par des êtres fictifs, à savoir des personnages. Ceux-ci, en tant que forces agissantes³, réalisent toutes les actions possibles selon le récit mis en place.

Greimas présente ainsi son modèle actantiel :

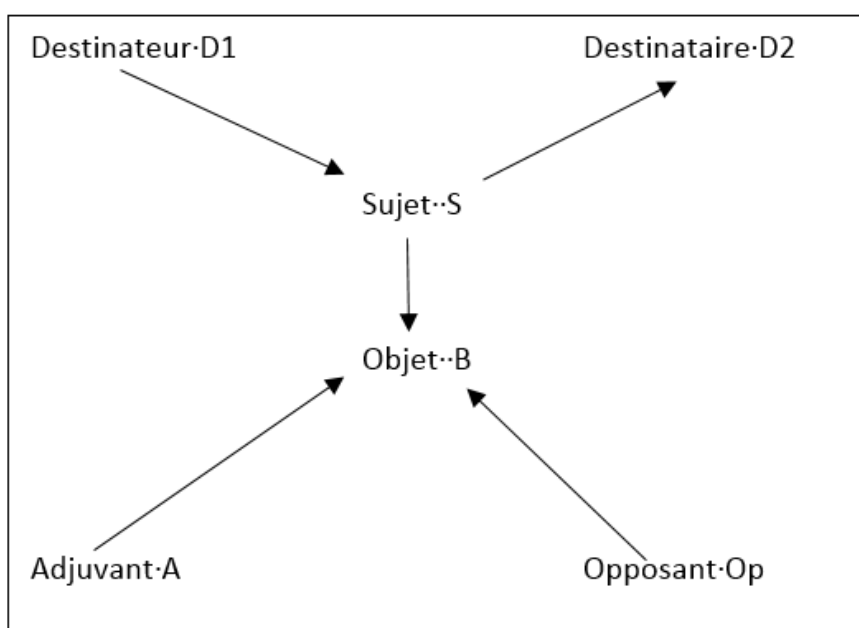


Figure 1 Schéma actantiel selon le modèle de Greimas, adopté par A. Ubersfeld

¹ « Le modèle actantiel est, en premier lieu, l'extrapolation de la structure syntaxique » : Greimas, *Sémantique structurale*, p. 185, cité dans Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 50.

² Article « Actant », « les êtres et les choses qui, à un titre quelconque et de quelque façon que ce soit, même aux simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès ». Algridas Julien Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1989, p. 68.

³ Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, décrit le personnage, en tant que force agissante, comme « l'image d'un personnage défini par les actions qu'il accomplit, par la façon dont il s'inscrit dans la fable en devenant le support et le vecteur des forces agissantes. » p. 116.

Selon ce schéma, un « sujet » (S), poussé ou influencé par une force destinataire (D1), recherche un « objet » (B) au profit d'un « destinataire » (D2) qui peut être soit lui-même, soit un autre. Dans sa quête, il est aidé par un « adjuvant » (A), mais contrarié par un « opposant » (O). Anne Ubersfeld confirme que ce modèle de Greimas est un schéma de base qui peut s'appliquer à tout récit. Étant capable de générer une multitude de possibilités textuelles, il permet d'analyser le discours et l'action du personnage. L'action réalisée s'organise autour d'une quête principale et en fonction des relations que ces personnages entretiennent entre eux. Il faut noter tout de même qu'un personnage n'est pas strictement limité à une seule fonction, mais qu'il peut en réaliser plusieurs simultanément ou successivement. Notons aussi que les actants peuvent être concrets ou abstraits, par exemple, le destinataire peut être un être vivant ou une force invisible, tout comme le destinataire, l'adjuvant ou l'opposant¹. Beaucoup d'autres possibilités sont envisageables en ce qui concerne les différentes fonctions et actions.

Dans la réalisation textuelle de son œuvre, l'auteur dramatique crée des personnages qui peuvent, selon la fable composée, passer d'une fonction à l'autre, c'est-à-dire, ils peuvent occuper les cases différentes dans le modèle actantiel : le destinataire, le destinataire, le sujet, l'objet, l'adjuvant ou l'opposant. Anne Ubersfeld pose la question sur « la place exacte de l'adjuvant et de l'opposant par rapport au sujet et à l'objet ». Contrairement à Greimas, pour qui le point d'aboutissement des flèches, c'est le sujet, elle reconnaît et précise deux cas possibles selon lesquels le conflit peut se faire autour du sujet ou de l'objet. Suivant sa conception, l'adjuvant peut être l'adjuvant du sujet ou l'adjuvant de l'objet. De même, l'opposant peut être l'opposant du sujet ou l'opposant de l'objet². Selon qu'il occupe l'une ou l'autre des positions disponibles, ou qu'il en occupe deux ou même trois à la fois, le personnage aide à identifier les types

¹ Anne Ubersfeld explique le fonctionnement du modèle actantiel dans le chapitre II de son livre *Lire le théâtre I*. Pour développer notre analyse, nous nous référons, surtout aux pages 47-79 de cet ouvrage.

² Ubersfeld, *ibid.*, p. 52.

sociaux ainsi que les pratiques culturelles existant dans la communauté. Par conséquent, il est possible de distinguer les identités existantes dans la société représentée.

D'habitude, la distribution des rôles aux acteurs est faite suivant la liste de personnages fournie par l'auteur de la pièce. Le personnage, quant à lui, quelle que soit sa position dans le schéma, se définit comme tel par ses actions ou ses discours. Cette identité peut être davantage confirmée par le discours tenu sur lui par d'autres personnages. Le modèle actantiel nous permet, comme déjà indiqué plus haut, de questionner toute action et tout discours afin de bien comprendre les caractères des différents types de personnages et de saisir les relations existant entre eux. En établissant ainsi le(s) réseau(x) relationnel(s) entre eux, avec toutes les fluctuations possibles, il est possible aussi de comprendre les forces dynamiques dans le récit : qu'est-ce qui pousse un sujet particulier à agir d'une certaine manière, et à quelle fin ? Plusieurs travaux empruntent de l'efficacité de ce modèle pour expliquer les forces implicites sous-tendant les actions des personnages que l'on voit de manière superficielle. Nous nous référons, par exemple, à une étude de l'œuvre d'Aimé Césaire – *Une saison au Congo*, par Dominique Traoré Klognimban¹ pour deux raisons. D'abord, le récit de Césaire se base sur les intrigues de la lutte pour le pouvoir dans le contexte de l'Afrique post-coloniale, traitant ainsi des thèmes comme l'unité et/ou la discorde, et la loyauté et/ou la trahison, thèmes qui mettent en exergue les actions des personnages. Ensuite, dans son analyse de l'œuvre, Traoré recourt au modèle actantiel pour décrypter les relations conflictuelles et changeantes entre les personnages.

Dans son étude de cette œuvre d'Aimé Césaire, Traoré recourt à ce dispositif pour éclairer les drames qui marquent l'univers de Patrice Lumumba, le héros de la pièce. Il explique pourquoi le héros, qui est le sujet, est à un certain moment « entouré d'un nombre important d'adjuvants » qui inclut *ses proches*,

¹ Dominique Traoré Klognimban, *Aimé Césaire, Une saison au Congo*, coll. Littératures sud, Paris, Honoré Champion, 2013.

les classes populaires ainsi que *ses adversaires politiques*¹. Pourtant, cette amitié ne dure pas, mais se transforme en une hostilité, pour certains d'entre les personnages, après les indépendances et le héros compte plus d'opposants que d'adjuvants. Cette évolution dans les relations est mieux appréhendée à travers l'application du schéma actantiel qui permet d'interroger les forces invisibles qui influencent les différentes actions et réactions des différents personnages par rapport au sujet. Nous apprenons de cette analyse que, tant que l'objet de la quête est commun, en l'occurrence « la libération du peuple congolais du joug colonial belge », motivée par la « conscience nationale » comme destinataire (le D1)², le sujet est soutenu par tous ceux qui visent le même objectif. Par contre, une fois ceci réalisé, l'objet de la quête change et les intérêts personnels surgissent, ce qui mène certains des adjuvants initiaux à rivaliser avec le héros pour « la gestion de l'indépendance nouvellement acquise »³.

Dans cette étude, il nous incombe de mettre au clair ce qui sous-tend les conflits qui marquent certains textes du corpus: les hostilités entre des proches, des collègues au travail ou le peuple kenyan en général. Pour ce faire, le modèle actantiel s'avère utile en raison de son approche consolidée de l'action et des caractères qui produisent ces actions ainsi que sa capacité d'imprégner, jusqu'à la base, ces actions. Son importance, explique Pavis, se trouve dans la façon dont il facilite la compréhension des « problèmes de la situation dramatique, de la dynamique des situations et des personnages, de l'apparition et résolution des conflits. »⁴

¹ Klognimban, *Ibid.*, p. 78-79.

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 2-3.

CHAPITRE 3. LES TEXTES DRAMATIQUES KENYANS

Introduction

Dans ce chapitre, notre attention se tourne vers la collection des textes dramatiques qui constituent le corpus de notre étude. Ce premier volet de la lecture de ces textes consiste à éclairer les éléments élémentaires, mais fondamentaux, concernant ce corpus avant d'entrer dans une analyse proprement dite du contenu du corpus dans le chapitre suivant. En raison de la nouveauté de ce corpus, inconnu de la plupart de nos lecteurs, nous estimons prudent de commencer par une présentation qui porte sur les auteurs. Nous enchaînons cela avec une interrogation des aspects dramaturgiques de ces créations dramatiques qui touche surtout sur les éléments constitutifs des œuvres. Après, nous abordons une question sur la langue, un élément primordial des domaines littéraire et théâtral, notamment dans le monde post-colonial. Notre attention porte surtout sur les tendances d'appropriation et d'abrogation de la langue. Le chapitre se termine par un regard sur les personnages : d'abord une réflexion sur leurs noms suivi d'une analyse des quelques types prépondérants dans le corpus.

3.1 Présentation et description du corpus

3.1.1 Auteurs et édition

Il n'y aurait pas besoin de consacrer autant de place dans cette thèse pour parler des auteurs s'il s'agissait des auteurs de renom à l'échelle de Soyinka, d'Achebe ou de Ngũgĩ. Cependant, la nature localisée, non seulement des auteurs des textes du corpus, mais aussi de leur contexte d'opération demande d'en faire un exposé plus ou moins élaboré. Le KNDF est avant tout une affaire locale. Il est fait par les Kenyans, pour les Kenyans, et, ajouterait-t-on, pour le Kenya. Cela ne constitue pas un problème, bien évidemment. Par contre, ce fait nous interpelle sur deux points majeurs. D'une part, il s'agit d'un événement purement local, mais qui implique des langues européennes et, d'autre part, c'est un événement sur lequel le gouvernement compte pour l'accomplissement de ses projets culturels au niveau national. En même temps, nous constatons le non archivage des textes issus de cet événement d'importance nationale, c'est-à-dire, les textes ne sont pas publiés. Il est vrai qu'un auteur ne peut être connu, en tant que tel, qu'à travers la publication de ses œuvres. Ce n'est qu'à travers leurs publications que Shakespeare et Molière, dramaturges européens, sont connus par les Kenyans. De même, Soyinka et Ngũgĩ sont reconnus à travers le globe comme des grands écrivains africains grâce à leurs œuvres publiées. Les écrivains dont nous étudions les œuvres sont des auteurs dramatiques, mais qui sont-ils ?

Il convient d'abord de rappeler les noms des précurseurs de la production théâtrale kenyane et de faire quelques précisions sur l'état d'édition dans le pays, surtout celle des œuvres dramatiques. Dans le premier chapitre, nous avons donné un répertoire de dramaturges kenyans qui ont publié des pièces de théâtre. La plupart de ces œuvres, hormis celles de Ngũgĩ et d'Imbuga, sont restées dans les limites des frontières du pays. Les pièces *The Black Hermit* (1963)¹ de Ngũgĩ et *Betrayal in The City* (1976)² de Imbuga ont bénéficié d'une traduction en

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, « *L'Ermite noir* » c'est la première pièce en anglais qui fut publiée de l'Afrique de l'Est. Notre traduction.

² Francis Imbuga, « *La Trahison dans la cité* ». Notre traduction

kiswahili, sous les titres *Mtawa Mweusi* (1978) et *Usaliti Mjini* (1994). Celles-ci ont également attiré un intérêt scientifique sur le plan international dans le domaine des études littéraires. Au niveau continental, Wole Soyinka s'affiche non seulement dans son pays, mais dans tout le continent et au-delà. Ce grand auteur compte en son nom des œuvres publiées, traduites en différentes langues et jouées sur le plan international. Parmi les principaux auteurs dramatiques kenyans, nous comptons David Mulwa (douze pièces), Francis Imbuga (quatorze pièces) et Ngũgĩ wa Thiong'o (six pièces dont trois dans une anthologie).

Tous les dix auteurs dont les pièces sont ici étudiées sont kenyans, nés au Kenya et certains d'entre eux ont passé quelques courts séjours (d'un à trois mois) à l'étranger. Agés de 30 à 55 ans, la majorité étant dans leurs quarantaines, ces écrivains, sauf un, sont tous nés dans les années postindépendance du Kenya et ont commencé leur carrière dans les années 1980 pour les uns, 1990 pour les autres¹. Pour la plupart d'entre eux, c'est aussi au cours de ces années-là qu'ils ont débuté leurs écritures des textes dramatiques. Nous avons signalé, dans le chapitre premier, les difficultés qui ont caractérisé cette période, en ce qui concerne l'expression littéraire et journalistique. Leur assiduité dans la production des œuvres dramatiques mérite donc d'être reconnue.

Le KNDF étant un festival scolaire, il se trouve que la majorité des écrivains sont des enseignants. Les pièces qu'ils écrivent sont jouées et présentées au festival par les élèves de leurs écoles. Il ne s'agit donc pas d'un exercice tout à fait professionnel. Compte tenu du contexte de leur activité théâtrale, ces enseignants écrivains finissent normalement par être, en même temps, les metteurs en scène de leurs pièces. Cette étude rassemble seize textes dramatiques provenant de dix auteurs: quatre d'expression anglaise et sept d'expression française. Les noms tels qu'Oliver Minishi, Peter Amunga Akhanyalabandu et Cleopas Malala² d'expression anglaise, et Eshery Munala, Rebecca Amunga, James Odhiambo et Peter Omolo d'expression française sont

¹ Cf. les profils des auteurs en annexe.

² C'est le seul parmi tous les auteurs de notre corpus à ne pas être enseignant.

très reconnus dans le contexte du KNDF. Ces auteurs sont enseignants comme la plupart de leurs précurseurs kenyans de l'écriture dramatique: Ngũgĩ wa Thiong'o (Professeur de littérature), Francis Imbuga (Professeur de littérature), David Mulwa (Professeur de littérature et des études théâtrales). Force est de mentionner que ces trois écrivains, tout comme les auteurs dont nous analysons les textes, ont tous commencé leurs pratiques théâtrales, en tant qu'acteurs et écrivains, au sein du KNDF.

Bien qu'ils soient avant tout enseignants, ces auteurs sont bien passionnés du théâtre. Le fait que le KNDF soit organisé par le ministère de l'Éducation et qu'il se manifeste sous forme de compétition ne veut pas dire que ces personnes s'y impliquent par obligation. Il y a beaucoup d'écoles et encore plus de professeurs qui, malgré la chance offerte, ne s'y intéressent pas du tout. L'art nécessite un certain degré de talent, de passion et de créativité pour qu'il puisse réussir. Kasigwa, un professeur d'anglais parle de sa propre expérience en ces termes:

Produire des pièces pour le KSDF¹ peut être intéressant, mais aussi frustrant, à cause du caractère compétitif du festival. J'ai vécu, avec mon équipe, des moments très émotionnels, mais je n'abandonne pas, car le théâtre c'est mon passe-temps².

En effet, certains de ces auteurs ne se limitent pas aux pièces de théâtre. La plupart d'entre eux écrivent aussi des poèmes et Rebecca Amunga écrit, en plus, des chansons. Par ailleurs, il y a parmi eux ceux qui ne limitent pas leurs activités au KNDF. James Odhiambo et Peter Amunga sortent du cadre du KNDF pour explorer d'autres espaces (cf. annexe). Compte tenu de leur assiduité, nous estimons qu'une publication de leurs textes leur donnerait plus de visibilité dans

¹ Il emploie une variante du nom du même festival: *Kenya Schools Drama Festival*

² Kasigwa B., *ibid.*, « Producing plays for KSDF can be fun and at times frustrating because of the cut throat competitive nature of the festival! I have gone through all sorts of emotional experiences with my casts, but I keep going because drama is my hobby. », p. 1.

le pays et même au-delà, d'autant plus que la langue ne pose aucune barrière en ce qui concerne un lectorat non kényan.

Force est de mentionner aussi que la plupart d'eux n'ont pas suivi des cours de théâtre. Toutefois, le bureau de coopération linguistique de l'ambassade de France au Kenya a pris l'initiative d'organiser, pendant deux ou trois ans, des courts stages de théâtre pour équiper les enseignants du FLE de quelques techniques d'écriture et de production de théâtre (cf. annexe). Tous ont quand même une histoire du théâtre au sein du KNDF, ayant commencé comme acteurs quand ils étaient eux-mêmes élèves¹. Ils n'ont, pour ressources théâtrales, que leurs propres expériences au sein du KNDF, la connaissance des pièces étudiées lors de leurs études secondaires et, peut-être, universitaires² ainsi que leur talent personnel et leur amour pour le théâtre. Pourtant, cela n'empêche pas une traversée intellectuelle qui se réalise facilement par la lecture personnelle des livres et par le biais de la technologie moderne de communication.

Dans cette période d'explosion technologique, il est devenu possible et facile, à l'aide d'Internet surtout, d'accéder à des multitudes de documents qui servent de ressources pour se former individuellement à son gré. C'est une période où les frontières disparaissent mettant le monde entier à la portée de quiconque voudrait le découvrir à partir du confort de son salon ou de son bureau. Ces auteurs peuvent ainsi explorer le réseau et découvrir des productions dramatiques (textes et spectacles) de n'importe quelle partie du monde. Ils peuvent ainsi emprunter ce qui leur plaît ou bien inventer leurs propres manières de créer leurs œuvres selon leurs goûts et leurs besoins.

¹ Le KNDF étant le premier événement théâtral dans le pays, il reste le berceau du théâtre moderne au Kenya. Presque tous les pratiquants du théâtre dans le pays ont été élevés dans le KNDF. Les grands noms du théâtre Kenyan, Ngũgĩ wa Thiong'o, David Mulwa et Francis Imbuga entre autres, retracent leurs débuts au KNDF dans les différentes stades de son évolution.

² Dans le programme scolaire du secondaire kenyan, trois textes littéraires sont prescrits chaque année pour les cours de littérature en anglais et en kiswahili. Ceux-ci peuvent être des textes kenyans ou européens dont un roman, une pièce de théâtre et un recueil de nouvelles. A l'université, ce n'est que ceux qui suivent les cours de littérature et des études théâtrales qui ont l'occasion d'étudier des différents textes dramatiques.

Le théâtre, art hybride, contient une partie qui est *du moment, instantanée, appartenant au présent* – le spectacle. C’est un phénomène d’ici et maintenant et qui est tout de suite classé. D’où l’importance de la publication qui assurerait la permanence du texte. Les auteurs dont il est question dans cette étude n’ont aucune publication de leurs textes. Pour parvenir à rassembler le corpus, nous avons dû solliciter les textes originaux des individus connus de nous, et qui avaient d’une manière ou d’une autre, classé leurs textes. En général, le théâtre semble éprouver plus de difficultés que les autres genres en ce qui concerne la publication. Cela est dû, osons-nous croire, au fait que la plupart des temps, le spectacle précède la publication, ce qui complique les possibilités de publication de ces textes pour deux raisons: d’une part, les auteurs eux-mêmes, une fois la pièce visualisée du public, peuvent développer la léthargie par rapport à la publication et, d’autre part, le pressentiment d’une réception non enthousiasmée du public peut rebuter le désir de publier. C’est justement ce que disent Ryngaert et Bergez concernant la situation française: « Parfois, des textes contemporains n’étaient pas édités parce qu’ils avaient déjà été joués, et que la pratique française les considère comme « usés » pour longtemps sur le marché professionnel »¹.

Dans le cas du KNDF, avec la progression par élimination, les pièces sont représentées trois à quatre fois dans l’espace de trois mois, ce qui mènerait à ce même sentiment de *textes usés*. Ces auteurs kenyans ne font donc pas exception à cette difficulté. Or, la plupart d’entre eux citent le coût d’édition² comme facteur contraignant sans même parler de l’intérêt des maisons d’édition. Ces derniers privilégient les publications qui sont les plus rentables financièrement, qui ont un marché assuré pour des ventes rapides. De ce fait, la majorité d’éditeurs kenyans accordent une préférence aux méthodes scolaires et tous les livres qui seront au service des programmes scolaires, universitaires ou d’autres formations.

¹ Jean-Pierre Ryngaert et Daniel Bergez, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 21.

² Wakhungu, par exemple, dit que le budget pour la publication ne lui est pas encore abordable. C’est pour cette même raison qu’Omolo souhaite trouver un sponsor dans l’avenir pour pouvoir publier ses textes. Voir annexe 1.

La possibilité de publication des pièces du KNDF reste toujours ouverte si nous considérons l'histoire de ce festival. Barnabas N. Kasigwa, un Kenyan d'origine ougandaise, professeur d'anglais, a publié ses textes, dans un recueil en 1991. De par sa double appartenance, au Kenya et à l'Ouganda, il choisit d'intituler son livre *An Anthology of East African Plays*¹, recueil dans lequel il rassemble une sélection de ses textes dramatiques qui ont tous été représentés au KNDF, et qui ont attiré des prix variés, voire remporté la victoire à la grande finale. Notons, toutefois, que le grand public kenyan n'est pas très préoccupé par des textes de théâtre. Il est vrai que la préférence de l'audiovisuel et le goût pour le jeu priment dans le pays et les Kenyans adoptent, à contrecœur, une culture de lecture. Il faut reconnaître, donc, que les œuvres publiées de Kasigwa, tout comme celles de Ngũgĩ et d'Imbuga, intéressent surtout les écoles et les institutions de formation et sont principalement entre les mains des étudiants et des formateurs de la littérature et des arts de la scène. De ce fait, Kasigwa est aujourd'hui, un point de référence au Kenya dans le domaine du théâtre. Notons pourtant que cette publication a suivi de loin la représentation de ces pièces au festival. C'est pour cela que nous aimerions croire que les textes constituant notre corpus sont tout simplement des textes en attente de publication. Si nous les étudions aujourd'hui, c'est parce que, déjà, ils attirent notre attention. Le désir de publier a été exprimé chez tous nos auteurs et il ne reste qu'à compter les jours avant que cela ne se réalise.

3.1.2 Texte et paratexte

Le texte de théâtre, c'est-à-dire, le texte écrit, s'identifie par deux composants principaux : celui qui est destiné à être dit sur scène par des acteurs et celui qui demeure sur sa forme écrite. C'est cette seconde partie qui constitue normalement le paratexte. Tout en sachant qu'il existe la pratique du théâtre sans texte, nous limitons nos analyses au théâtre avec texte dans la mesure où le texte

¹ Barnabas N. Kasigwa, *An Anthology of East African Plays: The Scum, The Trials and Other Plays*. Nairobi, Longhorn Publishers, 1991, 2012.

écrit lui-même constitue la base de notre étude. Nous faisons au préalable une mise au point terminologique pour ensuite passer à l'analyse de ses composants tels qu'ils figurent dans les textes que nous étudions.

A. Le paratexte

Le terme « paratexte » est introduit au théâtre par J.-M. Thomasseau en 1984. Pourtant, lui aussi s'inspire de Genette qui théorise la « paratextualité »¹ dans un parcours qu'il réalise en trois étapes. Genette, dans sa théorie, étudie la relation existant entre le texte et tout autre texte qui lui est rattaché, directement ou indirectement, tels que le titre, les sous-titres, les intertitres, la préface, la postface, l'avertissement, l'avant-propos, les couvertures, les épigraphes, les illustrations, la prière d'insérer, les entretiens avec l'auteur, ainsi de suite². Dans sa conception, Genette se réfère surtout au roman et inclut dans la désignation « paratexte », des éléments qui partagent le même espace textuel avec le texte principal (il les appelle le péritexte) et aussi ceux qui sont extérieurs à l'espace textuel du livre (il les nomme épitexte). Thomasseau, prenant une légère variante, conçoit le « paratexte » dans le contexte du théâtre comme « ce texte imprimé (en italiques ou dans un autre type de caractère le différenciant toujours *visuellement* de l'autre partie de l'œuvre) qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre »³. Il donne comme composants du paratexte « le titre, la liste des *dramatis personnae*, les indications liminaires sur le temps et l'espace, les descriptions du décor et les didascalies ». Le terme paratexte, formé par composition, renvoie, comme ce préfixe « para- » le suggère, à tout ce qui entoure le texte, c'est-à-dire dans ce cas, qui « enveloppe » le texte proprement dit. Le paratexte correspond aussi à ce qui est quelquefois appelé « texte secondaire », par opposition au « texte principal » qui, lui, renvoie au dialogue dans l'œuvre.

¹ Genette développe cette notion à travers trois œuvres : *Introduction à l'architexte* (1979), *Palimpsestes* (1982), et *Seuils* (1987).

² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

³ Jean-Marie Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du paratexte huglien », *Littérature*, n° 53, fév. 1984, p. 79. Définition reprise dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, (Paris, Dunod, 1996 et Armand Colin, 2012). Et aussi « Les manuscrits de théâtre », *Littérature* n° 138, juin 2005, p. 101.

En introduisant ce terme paratexte, Thomasseau voulait en finir avec ce binôme de « texte principal/texte secondaire », qui avait été introduit par R. Ingarden (1931, 1971) pour décrire le texte de théâtre¹. Le terme « texte secondaire » d'Ingarden, contrairement aux conceptions de Genet et de Thomasseau, se limite aux indications scéniques sans prendre en compte les autres éléments compris dans la notion de paratexte.

Loin d'être une partie inutile comme l'a été supposé à un moment de l'histoire du théâtre², le paratexte n'est guère une partie négligeable dans le texte dramatique. Si l'on considère les éléments constitutifs : le titre, la préface, l'avant-propos, la liste des personnages, les indications scéniques, les descriptions du décor et les didascalies sur le jeu, entre autres, il est évident que le paratexte en entier est une forte source d'information. En général, il précède le texte dialogué et en cela, il sert de déclencheur pour la lecture. En laissant entrevoir le contenu du récit, il joue sur l'émotion du lecteur qui développe ses premières impressions de l'œuvre. Il convient à ce point de citer Genette qui laisse entendre la nudité d'un texte sans le paratexte tout en précisant les fonctions de ce dernier :

Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elle-même verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, ... qui ... l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce terme, mais aussi en un sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation.³

De cette affirmation, il s'en suit que le paratexte peut établir l'ambiance et le ton au début de la lecture, ce qui joue ensuite sur la réception de la pièce.

¹ Voir Pavis, *Dictionnaire du Théâtre* p. 241.

² J-M.Thomasseau, dans « Les manuscrit du théâtre », *op. cit.*, dit : « la critique universitaire ... l'a longtemps tenu pour insignifiant et facultatif dans l'élaboration d'une œuvre ... »

³ Gerard Genette, *op. cit.*, p. 7.

L'abondance ou la rareté d'informations paratextuelles a également des effets sur la lecture.

La variation du paratexte d'une œuvre à une autre est due à la non-existence de règles conventionnelles pour l'écriture de celui-ci. Certaines œuvres comptent plus d'éléments que d'autres et chaque auteur s'y prend à son gré. L'espace paratextuel est en fait son espace à lui et il décide ce qui y figure et comment. Tout dépend de ce qu'il voudrait faire connaître au lecteur de son œuvre et aussi de la manière dont il voudrait que la pièce soit représentée. Pourtant, le paratexte se prête à une multiplicité de lectures du fait qu'il a un « double destinataire »¹, le metteur en scène et le lecteur indépendant, qui, chacun, y apporte son interprétation selon la façon dont il le perçoit. Nonobstant son caractère temporaire et sa non-uniformité à travers le genre, le paratexte reste une partie de l'œuvre théâtrale de grande importance, surtout au lecteur de la pièce, dont le pouvoir d'influencer ne peut pas être négligé. Aucun texte dramatique ne peut être complètement dénué d'éléments du paratexte. Ils constituent un discours à part entière qui demande notre attention. Quelque peu soient-ils, ces éléments paratextuels remplissent des fonctions qui aident à éclairer le texte. Ce dernier, quant à lui, est la partie principale de l'œuvre dramatique, car, par rapport à la taille, c'est la plus grande des deux parties. En plus, c'est là où se trouve la fable, l'histoire. Nous reviendrons plus loin au sujet du dialogue.

Notre corpus exhibe toute une variété par rapport à la composition paratextuelle que nous allons maintenant découvrir. Celle-ci va du plus détaillé – sept éléments, au plus réduit – deux éléments. Le point commun à travers ce corpus est qu'aucun texte n'est dépourvu d'un titre, des noms des personnages et des indications scéniques, entendues aussi comme les didascalies, qu'elles soient internes (textuelles: qui figurent à l'intérieur du dialogue selon Pruner²)

¹ J-M. Thomasseau, *op. cit.*, 2005, p. 102

² Michel Pruner, *op. cit.*, p. 19.

ou externes, comprenant les didascalies initiales, fonctionnelles et expressives¹. Celles-ci indiquent le lieu et le temps, le ton et le mouvement, ainsi que les noms des personnages devant chaque réplique parlée par tel personnage². Ces trois éléments rentrent donc dans le cadre de nos analyses afin de fournir une vue d'ensemble du corpus entier. Pour ce qui concerne les noms des personnages, nous les abordons plus loin en analysant les procédures onomastiques dans les textes. Les indications scéniques, quant à elles, s'avèrent importantes dans l'analyse que nous faisons des différentes techniques théâtrales employées dans les textes. Dans l'intérêt d'éviter la répétition, nous ne nous concentrons, dans cette partie, que sur le titre.

Prenons d'emblée connaissance des textes qui composent le corpus de cette étude :

Textes en anglais

- *The Storm*
- *The Innocent*
- *Detoxification*
- *Reverse Gear*
- *Empty Shells*
- *Reverberations*
- *Lebo (The Composition)*
- *The Dirge of Port Lawrence*.³

Textes en français

- *Le Sénateur*
- *La Folie*
- *La Réstitution*
- *Le Furoncle*
- *Tentation ratée*
- *Ailleurs chez les autres*
- *La Vérité au labyrinthe*
- *Tout se paie ici-bas*

I. Le titre

Le titre répond à plusieurs définitions selon les fonctions qui lui sont attribuées, ce qui dépend aussi de la perspective adoptée. En tant que composante du texte, il sert à l'identifier, à désigner son contenu et à le mettre en valeur. Leo

¹ Pruner, *ibid.*, p. 17-18.

² Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris, Editions Bordas, 2008. Entrée, Didascalies.

³ Nous traduisons ainsi ces titres en français : *La Tempête*, *L'Innocent*, *Désintoxication*, *Marche arrière*, *Coquillages vides*, *Répercussions*, *Lebo ou la composition*, et *Le Chant de Port-Laurent*.

Hoek définit le titre comme « l'ensemble de signes linguistiques (mots, phrases, voire textes) qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le désigner, pour l'identifier, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé »¹. Quelle que soit sa formulation, c'est le premier élément rencontré et sur lequel les yeux du lecteur traînent un moment pour en considérer le sens. C'est pourquoi, selon Leo Hoek, « il faut commencer l'étude du texte par celle de son titre [parce que celui-ci] a la primauté sur tous les autres éléments composant le texte »². Sans vouloir faire une étude de la titrologie, nous puisons dans celle-ci juste pour alimenter notre considération, éventuellement d'ordre post-colonial, des thèmes évoqués par les titres. Pour ce faire, nous empruntons surtout aux approches sémiotiques employées dans l'étude des titres chez L. Hoek et G. Genette. Cette analyse se focalise plutôt sur deux aspects : celui de nommer et celui de représenter.

Le titre communique au lecteur, l'informe, et ce faisant, il remplit une fonction référentielle³. Dans ce cas, le titre agit, selon Hoek, comme un « signal communicatif », à la fois « informatif et persuasif, car il renseigne le récepteur sur le texte présenté et l'incite à le lire »⁴. En outre, étant lui-même une sorte de « message codé », il renvoie normalement à certaines réalités implicites du monde. Au premier contact avec le titre, la conscience est éveillée et un processus mental est déclenché. Il s'établit un dialogue en sourdine entre le lecteur et le titre qui, comme un hôte debout devant sa demeure, donne la première impression du type de « visite » qui attend le visiteur. Tout lecteur, comme tout spectateur, essaie, sciemment ou non, de fournir des réponses à ces questions initiales qui se posent dans l'esprit, du genre: *Detoxification*, de quoi s'agit-il ? Qu'est-ce que *Le Furoncle* pourrait-il représenter ? Ce sont, en fait, des questions d'ordre thématique que se pose le lecteur.

¹ Leo H. Hoek, *La Marque du titre*. La Haye, Mouton Editeur, 1981, p. 17.

² Hoek, *ibid.*, p. 1.

³ Selon le schéma de communication de R. Jakobson.

⁴ Hoek, *op. cit.*, p. 28.

D'emblée, les titres ci-dessus révèlent une tendance particulière de structuration syntaxique. La plupart, quatorze titres sur seize, sont des titres de type nominal ayant des constructions nominales différentes, ce qui les place dans la tendance de titrage la plus fréquente¹. Un classement initial les divise en deux catégories majeures : les descriptifs et les métaphoriques. Les descriptifs le sont du fait qu'ils présentent le contenu de la pièce sans aucun détour. Il est possible, dans ces cas, de savoir de quoi il s'agit dans la pièce même avant de la lire ou de la visionner. Dans cette catégorie, nous comptons *Le Sénateur*, *La Vérité au labyrinthe*, *Ailleurs chez les autres*, *Tout se paie ici-bas*, *Tentation ratée*, *The Dirge of Port Lawrence* et *The Innocent*. Les restes sont des titres qui se prêtent au double sens, voire à une polysémie. Il n'est pas facile de savoir, par exemple, de quel genre de 'furoncle' il s'agit dans *Le Furoncle*, ou à quoi consiste la désintoxication dans la pièce *Detoxification*. Notons aussi qu'il y a, dans cette collection, des titres hybrides, combinant la description et la métaphore. *Lebo ou la composition*, par exemple, nous suggère qu'il s'agit d'un certain Lebo car ceci est un nom d'une personne de sexe masculin. Malgré cela, l'histoire qui l'entoure reste complètement cachée.

Suivant la catégorisation faite par Genette dans *Seuils*, tous ces titres rentrent dans ce qu'il appelle « titres thématiques »². Selon lui, les titres, quelle que soit leur nature, se rattachent, à travers des processus d'ordre stylistique, au thème du texte. Certains s'y attachent littéralement, d'autres par métonymie. Une troisième catégorie s'y prend par relation métaphorique tandis qu'un quatrième groupe procède par antiphrase ou ironie. Mais le titre c'est aussi *le nom* de la pièce. Une question reste : comment titrer, ce qui revient à nommer, à désigner, à attribuer une certaine caractéristique à la pièce. Le titre n'est pas neutre. Il n'est pas du tout un élément non pertinent, d'abord en tant que partie du texte et ensuite dans le contexte social.

¹ Leo Hoek, *op. cit.*, p. 72 : « Le type nominal, isolé ou éventuellement accompagné [...] est la forme la plus fréquente du titre ».

² Gerard Genette, *op. cit.*, p. 85-88.

Donner un titre à une pièce est, d'après Hoek, un « processus culturel » qui fait du titre un « signe culturel », et ceci pour trois raisons : « il renvoie indirectement à un monde possible, il donne au texte un nom en vertu d'une convention sociale et il permet l'échange de biens (textes) dans une société ». La pièce, nommée, relève d'un contexte social et peut être considéré comme partie du discours social¹. De la même manière, nous situons le titre, en tant que porte d'entrée dans le texte qu'il nomme, dans le cadre du discours social. C'est bien « un message » venant de l'écrivain vers les destinataires, lecteurs de son texte². Ce petit message porte nécessairement sur la société de laquelle s'inspire l'auteur. Cela étant le cas, il laisse entrevoir ce qui est du monde social réel. Une liste de titres soulève un répertoire de thèmes qui, considéré comme un tout, devient un discours sur la société racontée. En cela, les titres de notre corpus, considérés en eux seuls, rassemblent des thèmes comme ceux-ci entre autres : la justice/l'injustice (*Detoxification, Reverberations, La Vérité au labyrinthe, Tout se paie ici-bas,*), la vengeance (*Reverberations*), la vie/la mort (*The Dirge of Port Lawrence, The Innocent*), l'espoir/le désespoir (*Empty Shells, The Dirge of Port Lawrence*) ou même l'ordre/le désordre (*The Storm, Le Furoncle, La Folie*).

Comment comprendre la société kenyane à travers ce paradigme thématique ? En faisant le lien des sèmes à travers les titres, et même à travers les thèmes que nous venons de citer, pour établir une isotopie, nous faisons un constat: un thème de malaise ressort de ces titres quoique de manières différentes. Pour la plupart d'eux, ce malaise se perçoit immédiatement dans le(s) terme(s) constituant le titre, et cela pour les titres en anglais, aussi bien que pour ceux en français. Dans *The Storm, Detoxification, Reverse Gear, Empty Shells, Reverberations, The Dirge of Port Lawrence*, pour les titres en anglais, et *La Folie, Le Furoncle, Tentation ratée, La Vérité au labyrinthe, Tout se paie ici-bas*, pour ceux en français, l'aspect négatif s'affiche d'emblée dans les termes utilisés. Ensuite, ce malaise se présente de façons différentes : comme processus, comme

¹ Pavis, *Le théâtre contemporain, op. cit.*

² Genette, *op. cit.* : « Comme toute instance de communication, l'instance titulaire se compose au moins d'un message, d'un destinataire et d'un destinataire » p. 77.

état de santé physique et mentale, comme conséquences ou effets ressentis, et comme description de situation, d'état, de condition ou de disposition. Là où cette condition n'est pas explicite dans le titre, il est toutefois possible de la discerner par opposition : *The Innocent* et *La Restitution*, par exemple font allusion à une accusation (fait négatif) qui est récusée pour éventuellement prouver l'innocence ou, à l'inverse, ils renvoient à l'innocence en état d'accusation (état et processus négatifs).

La connotation d'*Ailleurs chez les autres* est celle de déracinement, de ne pas être chez soi, à sa place. Le malaise, s'il y en a, est moins évident dans les titres *Lebo ou La Composition* et *Le Sénateur*. Cependant, rien n'affirme qu'il n'y en a pas non plus. D'ailleurs, dans les cas des personnages éponymes comme *Lebo*, il s'agit normalement des tragédies si l'on considère les tendances du théâtre classique occidental. Dans ce cas, le titre *Lebo* serait aussi une indication d'un trouble dans la société. Ainsi, la société kenyane se trouve représentée par ce répertoire de titres. À cet égard, l'auteur de la pièce y réfléchit, car cela comporte pour lui un enjeu.

Nous disons bien *enjeu* surtout parce que le titre, étant, comme nous l'avons déjà dit, un discours social, est une façon de représenter sa société et sous-entend, en effet, une identité. L'histoire nous apprend que le fait de nommer porte toujours des conséquences. Effectivement, la pratique littéraire et théâtrale dans beaucoup de pays d'Afrique est hantée par le soupçon politique. Sony Labou Tansi aurait bien sonné l'alarme : « Nous venons au monde pour nommer, gare à celui qui nommera sa perte ou sa honte »¹. Cette citation de Labou Tansi rappelle le risque qui accompagne la pratique littéraire et théâtrale dans beaucoup de pays d'Afrique. Un souvenir personnel nous ramène aux années scolaires au secondaire quand la pièce de notre école - *The Toxic Factor*² - présentée au

¹ Sony Labou Tansi, cité par Caya Makhélé dans *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, ouvrage dirigé par Sylvie Chalaye, p. 9.

² En français, « Le substance toxique ». Recollections très personnelles d'une expérience que j'ai vécue et qui m'a parue injuste.

KNDF, a été interdite par le gouvernement. Plus de vingt ans après, en 2013¹, *Shackles of Doom*², une pièce qui devait être représentée à la grande finale du même festival a été censurée après sa représentation au niveau provincial. La raison, d'après nous, était fort liée au nom de la pièce, car c'est par là que toute interprétation commence pour le lecteur ou le spectateur. De ces deux pièces, la première dénonçait le trafic des drogues dirigé par des personnes hautement placées et la seconde s'attaquait à la corruption et au népotisme. Ceux qui prenaient les mesures d'interdiction se justifiaient par des raisons liées à la politique du genre : c'est trop politique, elle risque de déstabiliser la paix. Néanmoins, beaucoup de pièces représentées dans ce festival abordent des questions politiques, très sensibles d'ailleurs.

Si le critère de censure se fondait sur la nature politique du contenu, beaucoup d'autres pièces ne verraient pas le jour, dont certaines dans notre corpus. *La Vérité au labyrinthe* et *Reverberations* abordent des sujets d'ordre politique, dénonçant la grande corruption pratiquée par des hauts fonctionnaires et qui affecte défavorablement la société kenyane et, pourtant, elles n'ont pas été jugées inappropriées pour le public kenyan. L'explication, selon nous, est liée, avant tout, au titre. Celui-ci, en tant que premier repère, est celui qui attire l'attention sur lui et sur son co-texte. Le premier jugement est ainsi effectué sur le nom de la pièce. Étant le point d'entrée dans le texte, le lecteur, ou spectateur, passe nécessairement par lui pour découvrir ensuite, et avec une attention beaucoup plus pointue, le reste du texte. C'est pour cela qu'Eco dit que le titre est « une clé interprétative. On ne peut échapper aux suggestions générées par [lui] »³. Ainsi, *The Toxic Factor* et *Shackles of Doom* auraient attiré plus d'attention sur eux par leurs apparences radicales, ce qui a dû mettre les personnes concernées mal à l'aise. Nous en arrivons à la question de nommer par rapport à la censure.

¹ Notons que 2013 ne rentre pas dans la période que recouvre notre étude, période qui a été caractérisée d'une liberté d'expression. (Voir Chap. 1.1.3 de cette thèse)

² La pièce fut représentée au grand final grâce à une ordonnance judiciaire. Il y a plus de liberté d'expression dans le pays depuis 2003.

³ Umberto Eco, cité dans Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 96.

Ces questions de message de l'auteur, de littéralité ou détour, de discours social, d'attraction du public et de censure possible rappellent la notion de négociation de Bhabha. C'est par rapport à l'énonciation, notamment le sujet de l'énonciation, que le paratexte se distingue du dialogue dans le texte de théâtre. Ubersfeld précise que « dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même qui parle »¹, et donc, c'est sa subjectivité qui s'affiche, sans aucune ambiguïté, dans les éléments du paratexte. De tous les éléments paratextuels, le titre détient une position privilégiée: celle d'attribuer une identité à la pièce. En vérité, l'espace du titre présente un moment spécial où l'auteur exerce le pouvoir bien particulier de « nommer ». Tous les éléments de la langue sont à sa disposition pour l'aider à donner un nom à son œuvre. C'est pour cela qu'il existe toutes sortes de titres sous forme, par exemple, de noms propres, noms communs, groupes nominaux, adjectifs, lettres de l'alphabet, déclarations, questions, proverbes, ainsi de suite. Les choix que fait l'auteur vont évidemment interpeller ses lecteurs de manières différentes.

La censure qui a fort caractérisé la scène littéraire africaine nous apostrophe. Encore l'alerte de Labou Tansi, « gare à celui qui nommera sa perte ou sa honte », vient à l'esprit. « Une langue, disait-il, est faite pour nommer, pour dire et non pour taire et entraver »². Toutefois, la manière dont l'auteur structure finalement son titre reste de grande importance si l'on considère les questions soulevées. La disposition à une multiplicité d'interprétations inhérente au titre devient un outil permettant à l'auteur de manipuler son jeu. Autrement dit, il n'est pas du tout limité à une façon particulière de titrer sa pièce. Dans sa démarche, il procède en tenant compte des deux côtés : le texte et le public. D'un côté, il tient bien compte du texte, pour ne pas rompre complètement avec le thème qu'il y traite et de l'autre côté, il considère le public, dans le souci d'attirer leur attention, de leur donner envie de lire ou de visualiser la pièce.

¹ Ubersfeld, *op. cit.*, p. 18.

² Sony L. Tansi, cité par Djédjé Hilaire Bohui, « l'esthétique romanesque sonienne comme exemple de l'expression de la langue par la parole dans *La vie et demie* », in *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 17.

Rappelant le concept de « négociation » d'après Bhabha, nous considérons donc le titre, et tout le paratexte d'ailleurs, comme l'espace interstitiel entre le texte écrit et le texte en vie dans la représentation, qu'elle soit réelle (pour le spectateur) ou imaginaire (pour le lecteur). C'est ainsi qu'il ouvre un espace libre pour l'auteur, d'autant plus que c'est dans le paratexte que l'auteur dramatique se fait entendre à titre personnel. Bhabha, dans sa conception de l'hybridité, postule que le rapprochement de deux côtés « contradictoires et antagoniques » débouche normalement sur des « sites hybrides » qui nécessitent, par la suite, la négociation¹. En d'autres termes, un tiers espace est créé par les éléments oppositionnels et cela fournit un espace libre (littéral ou abstrait) dans lequel un sujet peut opérer en liberté relative pour déterminer la suite des choses.

C'est sur cet espace de liminalité textuelle que l'auteur dramatique œuvre en concevant son paratexte. Il en profite pour négocier avec le lecteur éventuel concernant une position d'identité pour son œuvre et éventuellement pour lui-même. L'importance de cet espace ne peut pas être sous-estimée pour l'auteur travaillant dans un contexte dans lequel l'expression explicite n'est pas toujours évidente. Au lieu de « se taire », l'auteur, au risque de censure, profiterait de cet espace pour occulter le sens réel de son œuvre si l'on considère le fait qu'en Afrique, dans le domaine littéraire, il est bien facile de « tordre sa plume »². Les titres métaphoriques servent donc à embrouiller certaines évidences.

La question de censure politique en Afrique illustre une situation de l'opposition Nous/Autre(s). Dans un contexte où la classe politique au pouvoir est presque toujours en contradiction avec le grand public, les questions d'hégémonie surviennent et conduisent à une relation d'altérité au sein de la même société. S'adresser à l'Autre interne s'avère une affaire complexe, voire dangereuse compte tenu des expériences de certains écrivains africains³. C'est pour cela que son cheminement artistique est normalement vêtu d'un langage

¹ Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 64.

² Boubou Hama, cité par Ghonda Nounga, *Six écrits sur le théâtre*. Yaoundé, Éditions CLÉ, 2008, p. 40. Il dit : « En Afrique il faut se taire ou tordre sa plume. »

³ Des auteurs qui ont connu la censure sont, entre autres, Mongo Beti du Caméroun, Ngũgĩ wa Thiong'o du Kenya.

symbolique dès le premier repère qui est le titre. Il faut noter pourtant que l'écrivain a toute la liberté dans le choix du langage à employer dans son œuvre. Cela constituerait son style. Malgré cela, la métaphore n'est pas toujours une garantie de camouflage et de sauvegarde contre la censure.

Outre l'aspect politique, la censure implique aussi le social et le religieux. Le symbolisme dans le titre, à part sa fonction poétique, aide aussi à contourner la censure. Prenons quelques exemples de notre corpus. *Reverse Gear* et *Empty Shells*, deux pièces qui traitent la question de l'homosexualité pourraient bien se nommer : *Homosexuality in Kenya* [L'Homosexualité au Kenya] ou *Homosexuality in Kenyan Learning Institutions* [L'Homosexualité dans les établissements scolaires au Kenya]. De même, *La Vérité au labyrinthe* et *Reverberations* admettraient bien le titre *Corruption et népotisme (dans les institutions publiques kenyanes)*, titres bien descriptifs qui renverraient, sans équivoque, aux thèmes clés de ces pièces.

Si les titres sous lesquels passent ces pièces obstruent et mystifient en quelque sorte le nœud de la question, c'est parce que l'auteur tient bien compte de la force des mots qu'incarne le titre. En ce qui concerne l'homosexualité, un titre descriptif provoquerait la censure de tous les côtés: social, religieux et politique. Comme il s'agit ici d'un théâtre cadré dans le système scolaire, la question porterait sur les intentions de l'auteur; sur ce qu'il voudrait bien faire apprendre *aux jeunes innocents*. Le public s'étonnerait de son audace de proposer un tel sujet pour une représentation publique; devant tout le monde ! La fureur serait évidente et il n'est pas du tout exagéré d'imaginer que les Kenyans décident de ne plus amener leurs enfants à une école où l'on parle de *ces choses interdites*. Cela proviendrait du fait qu'il s'agit d'un sujet considéré comme tabou, car « en Afrique, la sexualité n'est pas discutée en public »¹. Combien plus, donc, un sujet qui est en soi une transgression des normes sexuelles ? Ainsi, il est évident que le soin pris par l'auteur des deux pièces abordant ce thème tabou (car il s'agit du

¹ Cf. Drocella M. Rwanika, *Sexualité volcanique*. Paris, L'Harmattan, 2006. L'introduction générale.

même auteur pour les deux), a permis le passage de celles-ci sur scène sans que des questions soient posées en amont. Nous revenons au thème de l'homosexualité plus loin dans le chapitre suivant.

Le deuxième cas, sur la corruption et le népotisme, attirerait le mépris des politiciens et des fonctionnaires. Par contre, le public général s'allierait à ce genre de pièces qui, pour eux, se présentent comme des porte-paroles courageux qui osent exposer les malversations dans les institutions publiques. L'accusation d'« incitation du public » serait, bien évidemment, portée contre de telles pièces, et leurs auteurs bien sûr, et la censure s'en suivrait. Dans le contexte du KNDF, l'exemple éloquent pour illustrer ce genre de phénomène, est celui de la pièce *Shackles of Doom* où, suite à la censure par le gouvernement, le public a porté plainte devant les tribunaux et a demandé l'intervention de la loi¹. Cela a eu l'effet de publier davantage la pièce et une fois sa représentation autorisée par la cour, la pièce a attiré une audience hors normal qui voulait directement la suivre². Quelle relation y a-t-il entre le titre et la censure de cette pièce ? Notons d'abord que, par sa présentation, le titre prédispose le lecteur ou le spectateur, à une interprétation initiale du texte. *Shackles of Doom* est bien un titre figuré, car il masque le vrai objet de la pièce. Cependant, il se caractérise d'une tonalité qui éveille vite la suspicion, à la différence, par exemple, de *La Vérité au labyrinthe*, alors que les deux traitent du népotisme comme thème principal.

À travers le titre imagé, l'auteur invente donc une sorte d'ombrelle qui lui permettra de cheminer dans son parcours littéraire et théâtral, malgré tous les obstacles qui s'imposent. Conscient des attaques possibles, l'auteur se met normalement à l'abri occasionné par le langage allégorique pour parler de l'Autre et/ou à l'Autre.

¹ Précisons que durant l'ère du deuxième président, 1978-2002, il était inimaginable de porter plainte contre le gouvernement. Le pays profite de cette espace démocratique depuis 2003.

² La pièce fut filmée et mise en ligne ce qui permet une audience non restreint par exemple sur le site : <http://www.kenyamoja.com/featured/shackles-of-doom/> Les médias locaux ont aussi trainé sur la question <http://ntv.nation.co.ke/news2/topheadlines/kenyans-reflect-on-controversial-play-shackles-of-doom/>

L'aspect de « nommer » touche également sur un autre élément du paratexte : les noms des personnages. Ceux-ci, selon la façon dont ils sont conçus et attribués aux personnages, peuvent facilement révéler ou non la réalité dont il est question dans l'œuvre. Dans beaucoup de pièces de théâtre, les auteurs recourent aux noms symboliques qui n'ont pas de rapport direct avec la réalité qu'ils traitent. Situons-nous purement dans le contexte kenyan pour comprendre le cas de *Shackles of Doom* que nous venons d'évoquer tout à l'heure. Si l'auteur de cette pièce a fait un effort de masquer son objet visé dans le titre, il ne l'a pas fait dans les noms des personnages. Celui-ci, comme si décidé de faire face à l'Autre, de le provoquer même, prend directement les noms des deux communautés kenyanes visées dans son œuvre. Ceux-ci sont choisis de la tribu kikuyu¹, celle accusée par les Kenyans d'exercer une hégémonie économique, depuis les années d'indépendance et de monopoliser la direction des entreprises publiques. Les noms des deux antagonistes, *Wamaitha* et *Lopush*, relèvent de, et représentent, des vraies tribus du Kenya. Celles-ci sont respectivement les Kikuyu et les Turkana. Nous pouvons bien ajouter d'autres choses nommées dans cette pièce qui renvoient directement à la réalité : le lieu où se passe l'histoire – *Kana land*, pour dire la terre des Turkana (en anglais Turkana land) et l'entreprise au creux du conflit – *Mafuta Oil Refineries* pour dénoter les compagnies pétrolières qui exploitent le pétrole nouvellement découvert dans cette région du pays. Tous ces noms communiquent sans ambiguïté le message voulu aux Kenyans, mais surtout à l'Autre visé.

De son côté, *La Vérité au labyrinthe* qui tourne autour de la pratique du népotisme, prend un décalage par rapport aux vrais lieux, personnes et institutions en les nommant différemment. S'éloignant même du domaine politique qui en est l'objet, l'histoire se passe dans une université. Les noms des personnages sont, pour les personnages principaux, ceux d'origine européenne (Alicia, Angélique, Pierre, Stéphane, Janine, Salome). Ceux qui ne le sont pas sont surtout des mots en kiswahili pris comme noms propres, par exemple,

¹ La tribu kikuyu est celle du premier président du kenyan qui est aussi le père du président actuel.

Tumbo et Tausi¹. Sokomoko, n'est ni l'un ni l'autre. C'est le nom d'une émission de télévision satirique sur la chaîne kenyane K24. Le seul vrai nom local kenyan est Wepukhulu, de la tribu Luhya. C'est la tribu kenyane normalement considérée comme politiquement docile de sorte que, la présence de ce nom dans la pièce est, sur le plan politique, sans conséquence.

La question de censure par rapport aux noms de personnages rappelle l'expérience presque comique de Ngũgĩ wa Thiong'o avec son roman *Matigari*² en 1987. Le nom du protagoniste et héros éponyme, Matigari ma Njirũĩngi, est en fait une phrase en langue kikuyu pour dire : *ceux qui ont survécu aux balles*. De par ses actions et ses décisions prises pour combattre les pratiques néo-impérialiste du gouvernement, cette personne, qui a survécu aux balles, présente une vraie menace au gouvernement qui se demande alors : « qui est Matigari ? ». Sans délai, un mandat d'arrêt pour Matigari est délivré par le gouvernement. Suite à l'échec, bien attendu, de ce projet, le gouvernement, frustré, a interdit et a même « arrêté » le roman : tous les exemplaires ont été confisqués des librairies et l'entrepôt de la maison d'édition³.

À une échelle plus basse, celle du KNDF, la même question a été posée en 1988 sur l'identité du protagoniste nommé « Big Shot »⁴ dans la pièce *The Toxic factor* évoquée plus haut. Les agents du gouvernement voulaient savoir de qui il s'agissait dans la pièce, si ce n'était pas le président lui-même. C'est ainsi que la pièce a été interdite. La plupart des pièces du KNDF qui abordent des thèmes sensibles tels que la corruption, l'injustice, ou le tribalisme évitent les noms de personnages qui se rapportent directement aux groupes ethniques kenyans ou aux politiciens du pays. Nous reconnaissons cette stratégie dans *La*

¹ Ces noms correspondent aux mots kiswahilis qui signifient respectivement : le ventre et un paon.

² Roman écrit en Kikuyu, 1986 et traduit en Anglais en 1989.

³ Ngũgĩ raconte cette épisode avec son roman dans « Art war with the state », in *Penpoints Gunpoints and Dreams*, p. 16.

⁴ « Big Shot » est, en argot anglais, une personne importante et influente. Toutefois, la désignation est normalement accompagnée d'une connotation négative.

Folie (la corruption et le tribalisme), *Reverberations* (la corruption, l'abus de pouvoir), et *La Restitution* (les tromperies électorales, la dictature).

Outre le titre, d'autres éléments que l'auteur détermine dans sa conception de l'œuvre et qui peuvent indiquer le positionnement du texte dramatique en tant que discours, sont les chronotopes: les éléments de temps et d'espace. Toute l'histoire dans le texte est cadrée dans un contexte spatial et temporel spécifique que l'auteur détermine et que le metteur en scène transpose éventuellement sur la scène.

II. Espace et temps

a) L'espace dramatique

L'espace dramatique, contrairement à l'*espace théâtral*¹ ou l'*espace scénique*², est une abstraction qui renvoie à la spatialité virtuelle du texte³. Selon l'histoire que compose l'auteur, cet espace « fictif, imaginé par l'auteur », peut varier du plus réduit au plus vaste. C'est sur cet espace que s'inscrit l'histoire qui est racontée dans le texte dramatique. Dans les didascalies comme dans les dialogues, des indicateurs existent qui, ensemble, constituent l'étendue de cet espace. À quoi sert une analyse de l'espace dans un texte dramatique ? Loin d'être un élément non essentiel, l'espace, en tant que donnée du texte de théâtre, est d'importance primordiale dans la construction du sens. En effet, il contribue beaucoup à la compréhension des discours des personnages, car il fournit le contexte spatial dans lequel ceux-ci entretiennent leurs relations.⁴ Comprendre le conflit de la pièce mène à la compréhension de l'espace dramatique, car celui-ci

¹ C'est un espace large qui comprend le physique et l'abstrait. D'après Anne Ubersfeld, il « comprend acteurs et spectateurs, définissant entre eux un certain rapport ». C'est un « lieu réel dans lequel le rapport entre les spectateurs et les acteurs s'inscrit selon des dispositions variables en fonction des âges et des cultures »

² Pavis, *Dictionnaire du théâtre* : « c'est l'espace concrètement perceptible par le public sur la ou les scènes... [c'est ce qui] est donné ici et maintenant par le spectacle ».

³ Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse de théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 45.

⁴ Pruner, *op. cit.*, p. 49 : « toute parole énoncée par un personnage sort d'un lieu qui devient aussitôt constitutif du sens du discours. »

« dépend des relations actantielles » qui existent entre les personnages ou plutôt les actants.

Le récit théâtral, déjà muni des personnages qui agencent l’histoire par leurs actions, est monté sur une toile de fond constituant des éléments spatio-temporels bien choisis par l’auteur. Ce cadre est quelquefois spécifique à un contexte culturel. En général, les didascalies spatiales donnent des indications sur le ou les lieu(x) où se déroule l’histoire en entier ou en partie. Cela peut être à l’école, au foyer ou dans un hélicoptère comme indiqué dans les didascalies suivantes :

(a) *(La pièce se déroule dans la cour de l’école lors d’une longue pause après les cours) - (Tentation ratée, p. 1)*

(b) A modern house on the left of the stage (*Innocent’s house*) moderate on the right of the stage (*Saul’s house*) and in the middle a dry land covered with cobwebs. – (*The Innocent*, p. 1)

[*Une maison moderne sur la gauche de la scène (la maison d’Innocent), moyennement sur la droite de la scène (la maison de Saul) et au milieu, une terre aride couverte de toiles d’araignée.*]

(c) *(The lone flute plays [...] an argument between Lady Smith and Johnson spills from the chopper) - (Detoxification, p. 5)*

[*La flûte solitaire joue [...] on entend un argument entre Lady Smith et Johnson venant de l’hélicoptère*]

Outre ces indications des grandes lignes, Pruner précise que l’espace dramatique peut aussi être évoqué dans le texte à travers les noms des personnages, les patois parlés par les personnages, leurs mouvements et des objets présents sur scène. En plus, dans les paroles des personnages, ceux-ci évoquent, implicitement ou explicitement, d’autres espaces dans leurs échanges. Ces espaces ne sont pas tous « présents » sur la scène de spectacle. Ceux qui occupent l’espace scénique et que l’on appelle l’*espace actuel*, sont toujours en relation avec d’autres que l’on ne peut qu’imaginer – l’*espace virtuel*. Celui-ci n’est évoqué que dans le texte, à travers les paroles des personnages; les

spectateurs n'ont pas l'occasion de le voir sur la scène, car c'est un « espace absent ». L'ensemble de tous ces espaces constitue l'espace dramatique de l'œuvre théâtrale. Pour bien appréhender ceci, il y a lieu de rassembler tous les signes indicatifs de l'espace qui figurent dans le texte et dans les didascalies. C'est ainsi que, en interrogeant l'espace dans notre corpus, nous arrivons à comprendre non seulement la portée géographique des récits, mais aussi les objets des quêtes qui sont à la base des conflits. Michel Pruner l'explique en ces termes :

Le langage spatial bâtit un système métaphorique à travers lequel l'action dramatique elle-même se construit. [...] La confrontation entre l'espace actuel et l'espace virtuel peut exprimer à elle seule la nature du conflit dramatique.¹

L'affirmation de Pruner concernant ces deux espaces se manifeste dans nombre de textes du corpus. Le choix de l'espace dans ces textes est indicatif de la nature des conflits qui existent entre les différents personnages. Dans une perspective post-coloniale, nous allons montrer comment l'espace est utilisé dans ces textes pour dire la différence ou le rapprochement, le refus ou l'adhésion. Par l'appréhension de l'espace, nous découvrons plusieurs procédés que nous exposons en les quatre étapes suivantes :

i) Espace étendu: *l'ici* et *l'ailleurs*

Certains des textes étudiés tendent à s'étendre au-delà de l'espace kenyan pour atteindre des pays lointains. Nous trouvons dans deux textes, *Ailleurs chez les autres* et *Detoxification*, l'ailleurs évoqué dans l'aspect virtuel de l'espace dramatique. Les deux textes théâtralistent surtout la différence et le conflit culturels entre l'Afrique ou le Kenya, et l'Occident, ainsi que les réalités d'hégémonie persistante. Dans ces textes, l'action se déroule sur la terre kenyane, les espaces lointains de l'Occident - d'Europe ou d'Amérique du Nord, demeurant à titre abstrait dans les paroles des personnages. Maintenir ces lieux

¹ Pruner, *op. cit.*, p. 55.

Autres occultés semble être un refus, une dénégation de leur participation dans la réalité kenyane et de leur influence sur la vie des Kenyans. Le fait de ne pas permettre à ces espaces lointains de prendre forme sur la scène, nous paraît comme faisant partie du projet de l'auteur, celui de ne pas matérialiser l'*ailleurs* et ses réalités dans l'espace local. Comme aucune action ne se déroule dans ces espaces autres, ceux-ci restent des espaces moins importants par rapport au thème et à la thèse que propose l'auteur dans son œuvre, comme on peut le lire dans ces paroles de M. Nkosi :

M. Nkosi : Notre culture, notre civilisation doit rester supérieure aux autres. Ça c'est pourquoi je suis contre cette idée d'aller ailleurs chez les autres. (*Ailleurs*, 3)

C'est la déclaration de ce père à sa fille qui voudrait partir en Europe. Or, l'Europe a une culture et une civilisation auxquelles M. Nkosi refuse d'accorder la moindre valeur. En disant que « notre culture doit être supérieure... », il reconnaît le fait que sa fille est attirée par ce monde lointain. Sa parole laisse entendre aussi qu'il existe une hiérarchie établie sur les différentes cultures et civilisations. Son intention est, donc, de projeter toute culture étrangère comme moins importante tout en mettant en exergue la culture locale. Dans ce texte, *Ailleurs chez les autres*, la mention de la France et les autres pays de l'Occident par M. Nkosi n'est faite que pour dire pourquoi il ne faut pas y aller. Cet espace non visible est, donc, la raison pour le conflit qui existe entre lui et sa fille : partir ou ne pas partir pour la France. L'affirmation de Pruner est concrétisée dans cette dialectique entre l'espace actuel – le Kenya, et l'espace virtuel – la France.

De la même manière, *Detoxification* présente une confrontation entre l'Afrique et le Nord, l'un occupant l'espace actuel et l'autre demeurant dans un espace virtuel. L'action qui est centrée sur l'Afrique, symbolisée par le foyer traditionnel de Nakaye et sa famille, gravite autour du conflit entre Lady Smith (pour le Nord) et Jabali (pour l'Afrique). La source du conflit, aussi l'objet de leur quête, est la tombe du patriarche Mzalendo que Jabali s'efforce de protéger à

tout prix et que Lady Smith cherche à dépouiller coûte que coûte. En tant que porte-parole de la famille, Jabali tient une position de méfiance par rapport au monde extérieur, en l'occurrence, l'Occident. En cela, la parole de Jabali sur l'Afrique et sur l'Occident est très significative. Les allusions à l'Ouest dans ce texte sont faites dans les paroles et les didascalies comme suit :

1) JABALI:[...] Instead, they have copied the character of Ladysmith with her western culture, [...] (p. 2-3)

[...Elles ont, par contre, imité le comportement de Lady Smith et sa culture occidentale ...]

2) AKIBAYA: Not when you do not respect my wife. She is a chief Explorer from the west. ... (p. 3)

[Pas tant que tu ne respectes pas mon épouse. Elle est une exploratrice principale de l'Ouest]

3) (A western tune plays from without) (p. 3)

[Une mélodie occidentale s'entend de l'extérieur]

3) AKIBAYA: [...] I am a medical doctor by profession, graduated from the best medical school in the world, 'the Ivy League School of Medicine' [...] (p. 5)

[... Je suis médecin, diplômé de la meilleure institution de médecine du monde, le « Ivy league School of Medecine » ...]

Les paroles de Jabali sur l'Occident portent une connotation négative alors que celles de son frère, Akibaya, sur ce même univers sont valorisantes. De ce fait, nous voyons comment cet espace absent, et tout ce qu'il représente, sous-entend le conflit qui se réalise sur l'espace présent.

Contrairement à ces deux textes, *The Dirge* place le pays occidental dans un espace actuel. En effet, la grande partie de l'action dans cette pièce évolue sur cette terre lointaine rapprochée par sa réalisation dans un cadre scénique. Là où les deux premiers textes gardent l'ailleurs en arrière-plan pour mettre en valeur l'espace africain, ce texte met les deux en évidence, le pays occidental étant beaucoup plus visible que le pays africain. Cependant, il s'en ressort que cela

n'est pas dans le but de valoriser cet autre espace, mais plutôt d'exposer toutes ses failles. L'hôpital occidental – *Imperial Hospital*, qui représente le pays européen devient la cause de la perte de l'identité du peuple de *Port Lawrence*, le village qui symbolise l'Afrique dans ce texte. Port Lawrence qui est l'espace présent dès le début de la pièce est vite relégué à un espace hors scène dès que le protagoniste arrive à l'Ouest. Ce nouvel espace occupe la scène durant le reste de l'histoire. Pourtant, c'est la non cohérence entre les deux lieux et ce qu'ils représentent qui engendre et maintient le conflit tout au long de la pièce. En situant l'action dans l'espace occidental, l'auteur essaye de démontrer, à travers les paroles et les comportements des personnages occidentaux, l'hégémonie occidentale nuisible à l'identité culturelle africaine.

ii) Espaces inaccessibles : l'*au-delà*

Outre les *ailleurs*, vus dans des pays lointains, l'espace dramatique s'étend quelquefois au-delà du monde des vivants. Les pièces *Detoxification*, *The Storm* et *Lebo* ont ces espaces inaccessibles comme point de référence des conflits. Elles montrent respectivement les tombes de Mzalendo, de Regina et de Caroline comme ayant des grandes influences sur ce qui se passe dans l'espace du vivant et comment cela sert à développer l'intrigue. Dans le texte de *Detoxification*, c'est une tombe que l'on voit au lever du rideau après la scène introductive plutôt ludique qui se joue entre Jabali et son fils devant le rideau fermé. Nous lisons dans les didascalies :

(As the curtains open, to reveal Nakaye seated on a grave) (p. 2)

[Les rideaux s'ouvrent pour révéler Nakaye assise sur une tombe]

Telle qu'elle est annoncée dans cette didascalie, la tombe s'affiche déjà comme lieu clé, un espace qui semble être actuel, mais qui est en fait absent, car les personnages n'y vont pas, l'action ne s'y déroule pas. Or, cet espace inaccessible est détenteur des éléments précieux qui sont à la base du conflit. Les extraits

suiuants montrent l'importance que chacun des personnages rattache à cette tombe, ce qui explique sa centralité dans le conflit:

a) SERIKI: [...] Akibaya, what are you doing at the grave? [...] (*He gives a war cry. Enter warriors with arrows and bows and all the explorers run off stage in fear*) Father I will not allow your grave to be desecrated [...] - (p.7)

[...Akibaya, que faites-vous à la tombe? ... (Il pousse un cri de guerre. Les guerriers entrent avec des flèches et des arcs et tous les explorateurs fuient la scène effrayés) Père, je ne permettrai pas que ta tombe soit déshonorée ...]

b) NAKAYE: Son, take me to the grave. Is everything okay with it? - (p. 11)

[Fils, amène-moi à la tombe. Est-ce que tout y va bien ?]

c) JABALI: Hey! What is going on here? Akibaya, what is your mission with my father's grave? - (p. 11)

[Hé ! Que se passe-t-il ici ? Akibaya, quelle est ta mission avec la tombe de mon père ?]

La tombe est ici un espace métaphorique qui a une double figuration. D'une part, elle renvoie au passé africain avec ses mœurs culturelles et, d'autre part, elle indique la richesse naturelle de la terre africaine. La valeur des deux est démontrée par le personnage de Mzalendo qui sort provisoirement de sa tombe pour vanter sa solidité physique sans prendre parole (cf. *Detoxification*, 7). L'auteur développe son histoire autour de l'interaction entre les deux espaces irréductibles : la tombe et le monde vivant. Il utilise ces deux espaces pour démontrer la différence entre le passé et le présent africain et aussi la dissemblance entre l'univers africain et le monde occidental. D'une autre manière, la présence permanente de cet espace des morts dans *Detoxification*

démontre la croyance dans la tradition africaine selon laquelle les morts ne sont pas morts¹.

iii) Espace restreint du sujet tabou

Dans *Reverse Gear* et *Empty Shells*, l'espace est limité presque entièrement à la maison de chacune des deux femmes, Osuka pour la première pièce et Jessica Apollo pour la seconde. La plus grande partie de l'action se déroule au sein de la maison, entre les membres de la famille. Une petite scène avant le lever du rideau introduit le problème dans *Reverse Gear*. L'action se passe ensuite à la maison où elle reste jusqu'à la fin de la pièce pour se conclure encore à l'extérieur. Dans *Empty Shells*, elle ne déborde sur un autre lieu qu'à la fin de la pièce, dans une courte scène de conclusion. Cette centralisation de l'action dans la maison, qui est d'ailleurs un espace clos, a l'effet de rassembler la famille autour d'une question importante qui la touche et met en jeu sa réputation. Ce sujet, l'homosexualité, que nous discutons dans le chapitre suivant, est entretenu dans les espaces clos. Elle est une menace à la famille, et par conséquent à la société, et porte aussi des enjeux pour celles-ci.

Maintenir un tel sujet au sein de la famille empêche sa divulgation au grand public. Ainsi, l'espace restreint fait allusion au fait de ne pas « dire à haute voix » les choses relevant de la sexualité. Il figure la nature interdite du sujet en question.

iv) Espaces multipliés de la recherche incessante

Certains textes présentent des lieux éparpillés à travers l'intrigue, ce qui donne l'impression d'une certaine crise. C'est le cas de *The Storm*, *Le Furoncle* et *Le Sénateur*. Le passage de l'action d'une scène à une autre est occasionné par une quête importante dont l'objet une fois retrouvé, mettrait fin à l'instabilité du sujet. Dans *The Storm*, le lecteur suit le héros de l'école, au cimetière puis sur

¹ Quelques œuvres africaines font de cela leur sujet principal par exemple le poème *Le Souffle des ancêtres* de Birago Diop.

une rue avant d'aller chez un professeur des sciences dans la quête de son identité. La recherche continue chez la tante avant de prendre une tournure tragique à travers le tribunal et la prison. Deux espaces qui restent absents, chez le Révérend Kwito et l'hôpital où est couchée la tante, sont pourtant importants dans la résolution de la question du héros. Le premier, le lieu à l'origine du problème qui se pose, reste à l'écart tout au long de la pièce, ce qui justifie la recherche. Concernant le second, la tante, qui a les dernières réponses à l'énigme hantant le héros, est amenée à ce lieu hors scène pour retarder davantage la résolution du problème. Ainsi, l'utilisation de l'espace contribue à développer l'intrigue.

Quant à *Le Furoncle*, le grand trouble de Joseph dont il cherche à s'émanciper l'amène, d'un lieu à un autre. Dans l'espace général de l'école, on le voit dans les toilettes des filles, dans la poubelle et dans la salle des professeurs. Ces espaces clos représentent la pression et la frustration que subit le jeune homme. Deux autres lieux prennent aussi le statut d'espace *actuel* dans cette pièce: chez Samba et chez Madame Enkare. Bien que ce héros n'y figure pas personnellement, le sujet de l'école et l'éducation, la source du problème de Joseph, y est poursuivi. Dans le premier lieu, qui est chez-lui, il devient même le sujet de discussion.

De manière générale, l'espace est métaphorique dans les textes du corpus. Sur un plan superficiel, ils relèvent du quotidien de la vie des Kenyans. Le foyer et l'école sont évidemment les lieux préférés de ces auteurs à travers lesquels ils illustrent ce qui façonne et affecte la vie sociale des Kenyans. Sur les seize textes, le foyer, ou les lieux habitation, figurent dans dix textes tandis que l'école apparaît dans six. En effet, les milieux familial et scolaire sont au cœur de la vie quotidienne de la population. De ce fait, il s'agit des récits non-abstraites, qui relèvent d'une réalité sociale de la société. Il en va de même pour les autres lieux moins fréquents dans ces textes: l'hôpital (quatre cas), l'église (deux cas) et les espaces ouverts non spécifiques (trois cas). Loin d'être des histoires sur les simples intrigues de la famille, comme les lieux pourraient nous faire croire, l'enjeu porte, presque toujours, sur la nation entière. Ces lieux sont donc

symboliques, renvoyant aux espaces plus larges, ceux du pays entier et même du continent.

Le village de Port Lawrence (*The Dirge*), le foyer de Nakaye (*Detoxification*), l'école Masumbuko (*Reverse Gear*), l'Université d'Aroma (*La Vérité*) et l'école non nommée dans *La Folie* sont tous des représentations explicites du Kenya. Pour le premier et le deuxième, c'est aussi le continent africain qui est signifié par ces milieux alors que pour le dernier, il peut aussi s'agir d'une région (n'importe laquelle) du pays.

B. Le texte

I. La structuration des textes

Le texte du théâtre se présente normalement en partie. L'utilité de la segmentation du texte dramatique est qu'elle aide le lecteur (ou le spectateur quand il s'agit du spectacle) à prendre « conscience du mode de fabrication de l'œuvre et du sens »¹. Dans le théâtre occidental, les textes théâtraux révèlent des pièces découpées en actes, scènes, tableaux ou séquences, mais cela varie selon la période, le genre et même l'auteur. En principe, la tragédie classique et la tragi-comédie se présentent en cinq actes subdivisés en scènes délimitées par les entrées et sorties des personnages² tandis que la comédie est découpée en cinq ou trois actes³. Les tableaux apparaissent au XVIIIe siècle, mais la période contemporaine brouille toute cohérence dans le système de segmentation⁴. Pour ce qui est du théâtre africain, particulièrement kenyan, nous nous limitons, pour cette thèse, à la période contemporaine qui correspond à l'émergence de l'écriture théâtrale dans le continent. Néanmoins le théâtre contemporain a su s'émanciper de telles règles.

Une considération des œuvres dramatiques kenyanes depuis les années 1950 révèle un manque de formule précis dans la segmentation. Les différents

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 81.

² Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, p. 34.

³ Michel Pruner, *op. cit.*, p. 21.

⁴ Pruner, *ibid.*

auteurs procèdent de leurs propres manières et selon leurs goûts personnels. Au Kenya, les grands dramaturges, Francis Imbuga, David Mulwa et Ngũgĩ wa Thiong'o démontrent tous une singularité dans leur style de segmentation. *Ngaahika Ndeenda*¹ de Ngũgĩ wa Thiong'o et Ngũgĩ wa Miiri apparaît en trois actes, chacun disposé différemment : le premier n'a pas de scènes, le deuxième est découpé en deux scènes et le troisième en trois scènes comme si les auteurs créaient une séquence. Imbuga varie son approche entre ses œuvres. Pour en donner quelques exemples : *Betrayal in the city* se présente en deux actes décomposés en scènes : trois pour la première et quatre pour la seconde ; *Man of Kafira* n'a que deux segments intitulés: partie un et partie deux ; *The Return of Mgofu* se décompose en trois actes, ceux-ci se découpant en scènes non équilibrées.

De ces démarches non synchronisées, il devient difficile d'établir, si cela était notre objectif, un système de structuration des textes théâtraux qui servirait de modèle pour tout autre auteur dramatique kenyan. Ayant comme point de référence conventionnelle, le théâtre occidental, sans oublier que, dans leur cas, il s'agissait surtout des classiques du théâtre européen, ces auteurs restent pourtant en marge du système qui leur a servi de modèle. Ce qui est plutôt déstabilisant pour un lecteur qui cherche à identifier ces éléments de l'écriture théâtrale, c'est qu'ils semblent inventer, chacun, son propre système de découpage. Le fait que chacun n'adhère pas à un style de partition particulier fait penser à la volonté d'une libéralité de la part de ces écrivains.

Si nous considérons notre corpus, nous remarquons une distinction majeure entre les textes en français et ceux en anglais par rapport au découpage en unités. En général, les auteurs de langue française adhèrent, plus ou moins, aux traditions du théâtre occidental en ce qui concerne la division du texte, celles de la présentation de texte en *scènes*, *actes* ou *tableaux*². Par contre, les textes en

¹ Pièce de théâtre en langue Kikuyu, écrite par Ngũgĩ wa Thiongo et Ngugi wa Miiri, traduite en Anglais sous le titre *I Will Marry When I Want* littéralement : *Je me marierai quand je le voudrai*.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 81-2.

anglais apparaissent tous, sauf un, en bloc. Nous avons donc deux grandes catégories : textes découpés et textes non découpés. Pour les premiers, le découpage est surtout fait en scènes. Cela regroupe huit textes, dont *La Folie* (dix scènes), *Le Sénateur* et *La Restitution* (six scènes), *La Vérité* (quatre scènes), *Tout se paie ici-bas*, et *The Dirge* (trois scènes). Seul un auteur incorpore plusieurs niveaux de segmentation : *Le Furoncle* est divisé en deux actes, I et II, qui se décomposent en deux et trois scènes respectivement. Certains de ces auteurs vont jusqu'à informer sur le lieu où se déroule la scène (*Le Furoncle*: Acte I, Scène I (Chez Mme Enkare) ; *Le Sénateur*: Scène 1 - Chez Monsieur Mkombozi, Scène 2 - Chez Yolanda, etc.) et même donner des titres aux différentes parties (*The Dirge*: Welcome to Imperial Hospital – Scene II et Arrival of Port Lawrence citizens at Imperial Hospital – Scene III).

Dans ce même groupe de textes découpés, nous repérons un dont les sept parties sont démarquées par une simple ligne de séparation, pratique étrange dans l'histoire de la segmentation des textes dramatiques. *Ailleurs chez les autres* d'Odhiambo n'a pas de dénominations pour les différentes parties qui y figurent. La ligne, bien qu'elle soit une marque de délimitation, ne saurait être plus apparente que le « noir » chez Harold Pinter dans *La Collection* et *L'Amant*, ou le « un temps long » chez Robert Pinget dans *Abel et Bela*, pour signaler la séparation d'unités¹. Or, elles restent, toutes, des indications plutôt floues. Pour la pièce d'Odhiambo, les différentes scènes se repèrent grâce à des lignes qu'il insère entre différentes parties du texte. Si l'on considère les points où apparaissent les lignes, dans *Ailleurs*, on constate que ce sont des marques de séparation entre les scènes. Cependant, cela n'est pas évident, car il n'y a pas d'indications de sortie ni d'entrée qui les accompagnent. D'ailleurs, de temps en temps les didascalies indiquent une scène différente alors qu'il n'y a pas de ligne de séparation. Ce qui est difficile chez lui c'est, donc, d'établir les lieux où se déroulent les différents moments de la pièce. Outre chez M. Nkosi qui se trouve

¹ Cités dans Pruner, *op. cit.*, p. 21.

sur la première page, le texte n'est pas clair sur les autres lieux. Considérons ce cas particulier:

N. Nkosi : Je suis M. Nkosi je ne suis pas un volcan.

M. Mandu : Tu agis comme un vrai volcan qui vomit le grand feu en liquide !

Anita réfléchit profondément.

Mon père ne veut pas accepter ce projet important. Il ne veut pas que je séjourne sur Europe. Cela n'est pas bon ! Le monde s'évolue. Je dois faire quelque chose avant la fin de cette semaine. Sinon je vais rater cette belle chance de ma vie.

Ses amis entrent sur scène

(Ailleurs, 6)

Le lecteur n'a aucun moyen de savoir où se trouve Anita quand elle réfléchit. Ce manque de précision chez cet auteur est spécifique à lui, car, tous les autres auteurs du corpus indiquent, d'une manière ou d'une autre, où se passe l'action.

Pour les seconds, les textes ne montrent aucun découpage en sections. Nous le trouvons chez trois auteurs: Oliver Minishi (tous ses cinq textes), Peter Amunga (tous ses deux textes) et James Odhiambo (un texte). Ces textes apparaissent sous forme de dialogue continu, sans arrêt. Cependant, cela n'est qu'au niveau de la présentation du texte, car les auteurs n'indiquent pas textuellement les fins et les débuts des parties différentes par les mots *scène*, *acte*, *tableau* ou autre. Or, en lisant les pièces, il est possible d'identifier des segments à l'intérieur des textes à partir de quelques indices significatifs qui se trouvent notamment dans les didascalies. À partir de celles-ci, nous repérons plusieurs manières implicites de délimitation de scènes que ces auteurs emploient, et qui servent d'indications pour le passage d'une scène à l'autre.

Il y a d'abord, les indications d'entrée et de sortie. C'est ce qui se voit dans le texte en français, *Tentation ratée*, d'Odhiambo. Malgré le fait que la pièce

entière « se déroule dans la cour de l'école lors d'une longue pause »¹, ce qui pouvait expliquer le non découpage, les entrées et sorties des génies et des drogues personnifiées marquent les différents moments qui la constituent. Dans *Reverse Gear*, la sortie des élèves, suivie de l'entrée de Dennis et Charles, marque évidemment la fin d'une scène et le commencement d'une autre. C'est ainsi que nous lisons: « Yes! Let us go! » [*Allons-y*] puis, ([...] *the boys exit* [...]). *Enter Charles and Dennis*. [...])² - [... *les garçons sortent ... entrent Charles et Dennis*. ...]. De même, il y a, dans *Lebo*, la sortie de Sonia et de Joseph³ pour modifier la situation initiale même si le lieu reste toujours le même - au cimetière. Vient ensuite l'entrée de Rhoda⁴ qui coïncide avec la sortie du principal. À ce point nous découvrons une deuxième méthode d'indication de changement de scène employée par cet auteur, à savoir l'immobilisation des personnages. À l'entrée de Rhoda, Elvis et le superviseur se figent pour que la scène entre Rhoda, l'agent de sécurité et le principal se joue à l'entrée du cimetière.

<p>Supervisor: You have forty minutes to do this exam. You can now start. (<i>Freezes</i>)</p> <p>Rhoda: (<i>Enter Rhoda, followed by the security</i>). I must deliver the key to him.</p> <p>Security: Excuse me lady, there is an exam in progress. (<i>Lebo</i>, 2)</p>	<p>[Vous avez quarante minutes pour passer cet examen. Vous pouvez commencer. (Ils se figent)</p> <p>(Entre Rhoda suivi de l'agent de sécurité). Je dois lui livrer cette clé.</p> <p>Excusez-moi madame, il y a un examen qui se passe là.]</p>
---	--

La dispute qui suit est jouée comme si les autres, Elvis et le superviseur, n'étaient pas physiquement sur la scène. De même, à la fin de la dispute, les nouveaux arrivés s'immobilisent pour permettre la poursuite de la scène impliquant Elvis et le superviseur.

¹ James Odhiambo, *Tentation ratée*, p. 1.

² *Reverse Gear*, p. 1.

³ (*Exit Sonia and Joseph*), *Lebo*, p. 2.

⁴ (*Enter Rhoda followed by security*), *Lebo*, p. 2

Un troisième type d'indice peut se trouver dans les didascalies aussi bien que dans le dialogue et consiste à mentionner le lieu où va se dérouler la scène suivante. Dans ce cas, il s'agit, presque toujours, des mêmes personnages de la scène qui s'achève entrant dans une situation dramatique différente. Nous repérons, dans les textes de Minishi, les exemples suivants:

<p>a) Rhoda: Now, I have asked for special permission for you to be out of school to enable me to attend to your shopping. [...]</p>	<p><i>[à) J'ai obtenu pour toi une permission spéciale pour que tu puisse sortir de l'école. Cela me permet de te faire des courses.</i></p>
<p>Elvis: <i>(They arrive at a club)</i> What is the name of this place?</p>	<p><i>(Ils arrivent à un club) Comment s'appelle ce lieu ?</i></p>
<p>Rhoda: Golden Springs. <i>(Lebo, p. 3)</i></p>	<p><i>Golden Springs</i></p>
<p>b) <i>(They enter Rhoda's house). (Lebo, p. 5)</i></p>	<p><i>b) Ils entrent dans la maison de Rhoda</i></p>
<p>c) <i>(Michael's flash-back takes shape. Scene fades to Principal's office). <i>(Reverberations p. 4)</i></i></p>	<p><i>c) Le flash-back de Michael se façonne. La scène se transforme au bureau du principal]</i></p>

Dans l'exemple (a), Elvis et Rhoda quittent l'école pour passer sur une scène dans une ville où les forces qui influencent les actions sont différentes. L'exemple (b) concerne Elvis et Caroline qui changent de lieu après une scène ailleurs, dans un lieu à l'extérieur, où ils discutaient entre eux. La scène dans la maison de Rhoda est beaucoup plus longue et va impliquer d'autres personnages: Rhoda, Joseph et Sonia et même le principal de l'école¹. L'exemple (c) introduit un quatrième élément de segmentation – le flash-back, qui implique un lieu et un temps différents, et qui encadre, donc, une scène distincte. Cet exemple montre que, pendant ce moment de retour en arrière, on n'est plus dans le commissariat, mais à l'école – au bureau du principal. Le flash-back est donc, en lui-même, une scène nouvelle.

¹ *Lebo*, p. 5-10.

Minishi recourt aussi aux « intermèdes musicaux » et d'autres effets sonores pour réaliser l'évolution des scènes dans son œuvre. Nous décelons de tels cas dans *The Storm*:

John:	Monica please. (<i>Song, enter Maria</i>).	[John: Monica, s'il te plaît. (<i>Chanson, Entre Maria</i>)
Maria:	John, all will be fine. ...	Maria: John, tout ira bien. ...]

(*The Storm*, p. 6)

Amunga, dont la pièce *Empty Shells* ne change de lieu qu'une fois, indique cela par des bruits sonores y compris la musique, les chants et les danses comme suit:

Joshua: [...]	Someone HELP! HELP.... (<i>He exists, drums, music plays, enter a group of University students they prepare the stage, setting up like for a major event. Suddenly a large group of students enter, singing and dancing</i>).	[<i>Quelqu'un, AU SECOURS! AU SECOURS...</i> (<i>Il sort, tambours, la musique s'entend, entre un groupe d'étudiants universitaires, ils préparent l'estrade, se préparant comme pour un événement majeur. Soudain, un grand groupe d'étudiants entre en chantant et en dansant</i>)]
---------------	--	---

(*Empty Shells*, p. 13)

C'est dans la mêlée de sons que la scène est transformée, même littéralement, de celle de la maison à celle de l'université. La même procédure s'observe dans *Reverse Gear*. Quand le lieu change vers la fin de la pièce, ceci est annoncé par les sonorités musicales:

(Suddenly drums sound and chanting as students of Masumbuko plus their teachers storm into stage! [...]).	[Soudain on entend des tam-tams et des chants tandis que les élèves de masumbuko et leurs professeurs entrent comme un ouragan sur scène]
---	---

(*Reverse Gear*, p. 12)

Selon la façon dont le texte de théâtre est découpé, il devient facile ou difficile à suivre. De même, par sa subdivision, il fait ressortir ou non la force de l'action dans le récit. Du côté dramaturgique, plusieurs critères sont à la disposition de l'auteur pour répartir son texte. Tout dépend de ce qu'il voudrait

mettre en avant. Il peut le faire suivant les situations dramatiques que propose Souriau; ou suivant l'action dramatique selon Ubersfeld; ou encore l'épisode dramatique d'après Solomon Marcus¹. Prenant tout cela en compte, Patrice Pavis souligne que « la structuration du texte et du spectacle doit répondre à des critères plus objectifs établis en fonction des changements de régime et l'action, ou de l'emploi des matériaux scéniques. »² Les divisions en scènes dans les textes du corpus sont plutôt basées sur les *unités dramatiques* qui, normalement, font correspondre chaque segment aux indications spatio-temporelles³. En d'autres termes, chaque scène se déroule dans un espace et dans un temps qui lui sont spécifiques par rapport à la situation dont il s'agit à ce moment particulier de l'agencement de l'action. Ces textes précisent, pour chaque unité, le détail sur l'espace du jeu, soit sous forme de didascalie initiale (Chez Yolanda – *Le Sénateur*), soit sous forme d'indication scénique - (*Les rideaux s'ouvrent pour révéler une enceinte chargée du bruit des filles qui frappent à une porte....* – *Le Furoncle*).

L'auteur qui découpe son texte tient compte, donc, des événements et les faits tels qu'ils se produisent dans l'espace et le temps. Il concilie l'aspect textuel et l'aspect spectaculaire de son œuvre, c'est-à-dire, l'histoire « *narrée* » et la mise en scène « *narrante* »⁴, pour arriver à une segmentation logique. Ces scènes, normalement, regroupent aussi des actants particuliers par rapport au conflit. Il s'agit dans chaque scène ou situation dramatique, d'un regroupement autour d'un sujet à la quête d'un objet particulier. Les autres actants se rattachent donc à ces deux actants principaux selon la relation que chacun entretient avec eux. La scène I de l'acte I dans *Le Furoncle* se définit par un objet différent de celui de la scène I de l'acte II. Les lieux sont différents et impliquent des personnages différents qui se positionnent différemment selon l'objet de la quête. De même, dans *Le Sénateur*, les scènes qui se déroulent chez Mkombozi, chez Yolanda et dans la

¹ Solomon Marcus, « Stratégies des personnages dramatiques », in Helbo André (ed.), *Sémiologie de la représentation*, P.U.F, 1975, pp. 76-78.

² Pavis, *op. cit.*, p. 82

³ Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, article: Découpage dramaturgique p. 82.

⁴ Pavis, *ibid.*, p. 82.

ferme de Ndovu correspondent à des situations dramatiques distinctes, distinguées aussi par les lieux et les temps différents. La constitution des personnages diffèrent compte tenu de l'objet de la quête

La non cohérence dans la segmentation des textes de notre corpus, dans son ensemble, reflète la pratique contemporaine. Celle-ci se distingue par la non adhésion aux codes conventionnels et l'invention de styles non-conformistes dont Pruner fait une petite synthèse. Puisant dans des différentes périodes et traditions, l'écriture contemporaine présente une variété de styles qui va de divisions traditionnelles en actes à la non segmentation. Tantôt, il y a des titres pour les unités, tantôt il n'y en a pas. Par ailleurs, elle emprunte de la musique (division en mouvements) aussi bien qu'au cinéma (division en séquences)¹. Si les auteurs de la période contemporaine brouillent toute convention dans leur approche à la structuration des textes de théâtre, c'est qu'ils ont une manière toute différente de considérer le monde qu'ils représentent dans leurs œuvres. Selon que le texte dramatique est découpé ou non, et, s'il est découpé, la manière dont cela est fait, communiquent quelque chose sur l'auteur et sa façon de représenter le monde. Il se façonne sa propre esthétique autour de la segmentation qui reflète sa relation avec la réalité autour de lui, dans laquelle il puise pour créer son monde fictionnel. Cela nous mène à considérer l'esthétique de la segmentation².

Nous avons fait le constat concernant notre corpus qu'en général, les textes en français sont découpés tandis que ceux en anglais ne le sont pas. On pourrait se demander si la langue a son apport au choix que fait l'auteur. Pour le contexte du KNDF, nous postulons que oui. Selon la manière dont la langue française est appliquée dans le pays, à l'école – une stricte adhésion aux règles – , il est facile de remarquer une transposition de ce principe dans le théâtre. À savoir, les enseignants du FLE ont pendant plusieurs années, suivi des stages de théâtre organisés par le bureau de coopération linguistique et culturelle qui a noté

¹ Pruner, *op. cit.*

² Pruner, *ibid.*, p. 22, postule que les « différents systèmes de découpage du texte renvoient à des considérations esthétiques ».

un manque dans l'écriture et la production des pièces de théâtre en français. Cela a contribué aussi à la quasi uniformité qui ressort de leurs œuvres en ce qui concerne la présentation du texte de théâtre. À ce propos, James Odhiambo Odhiambo présente un cas exceptionnel parmi les auteurs de langue française. Celui-ci, dont un texte n'est pas découpé et l'autre n'est subdivisé que par des lignes, jouit d'une longue expérience dans le KNDF et de l'écriture en anglais aussi, ce qui pourrait expliquer son approche plutôt libérale.

Au Kenya l'anglais a une ancienneté plus longue que le français et, donc, est employé avec plus de commodité, de désinvolture. De par son histoire, les Kenyans se sont approprié cette langue qui est devenue très familière à ceux qui l'utilisent au quotidien. Il est parlé dans tous les milieux: formels et familiers, sans une stricte adhésion aux règles de la langue. Il se mêle facilement avec les langues locales à l'oral comme à l'écrit (nous faisons exception de certains contextes formels comme celui des examens, qui exigent la conformité aux règles, même si là encore, les Kenyans ont de plus en plus de problèmes avec cette langue qui se trouve davantage altérée par la masse). Cette pratique envers la langue se trouve appliquée dans d'autres domaines, dont le théâtre en anglais.

Outre cette considération générale du côté de la langue, il importe surtout d'interroger la démarche personnelle de l'auteur s'agissant de la segmentation. En somme, ce sont les textes de Minishi et ceux de Peter Amunga qui ne sont pas segmentés. Les textes du premier se caractérisent par de nombreux flash-back qui interrompent l'agencement chronologique de l'action. Ces allers-retours correspondent à la complexité de la vie telle que cet auteur essaye de le montrer dans ses récits. Chez Minishi, la vie est pleine d'occurrences tristes qui surgissent à un certain point de la vie d'un sujet et qui exigent, après, des explications pour comprendre comment on en est arrivé là. Il s'inspire toujours de la vie autour de lui, des choses qui se passent pour ensuite essayer de les reconstituer et de les confronter à la société pour qu'elle prenne conscience. « *Je peux être au village et puis j'entends qu'une fille a été violée*, dit-il. *Ce genre de choses m'attriste vraiment. J'essaye donc de comprendre pourquoi a-t-elle été violée, je fais mes*

investigations et puis je constitue la pièce »¹. Il commence donc par la fin pour reconstituer les circonstances menant à celle-ci. Tel qu'il voit les choses, il ne faut pas tirer le rideau sur les injustices sociétales, les laisser passer sans intervention. Si compliqué que ce soit, il faut, d'après lui, confronter des problèmes et assumer ses responsabilités. La complexité qui caractérise la vie des Kenyans est inhérente dans ses textes avec la contribution des flash-back. Bien que les épisodes de retour en arrière constituent des segments à part au sein de la pièce, ils compliquent la segmentation littérale du texte.

Prenons l'exemple de *Lebo ou la composition*. Elvis rédige, dans un cimetière, l'histoire de sa vie. Au cours de cet exercice, des épisodes sont joués de ce qui s'est passé et, momentanément, il est rappelé par le superviseur du fait qu'il passe un examen et qu'on est encore, scéniquement, au cimetière. Ou bien, *Reverberations*. Une scène au commissariat, où Michael est enfermé dans une cellule, se transforme provisoirement en une scène à l'école, au bureau du principal, avant de reprendre l'action au commissariat. Nous pouvons conclure que pour Minishi, la vie n'est pas une ligne droite, ce qui se voit dans ses textes. Il n'est pas facile, ou même possible, de la découper en parties nettes. Des différents épisodes de la vie se chevauchent pour créer un tout complexe qui définit notre existence.

Amunga, dans ses deux textes *Reverse Gear* et *Empty Shells*, se concentre sur un lieu en particulier – la maison familiale. Outre des courtes scènes au début et/ou à la fin du texte: à l'école pour le premier et à l'université pour le second, toute l'action est centrée dans un seul endroit - la maison, au sein de la famille. D'ailleurs, pendant ces longues scènes de maison, les personnages restent les mêmes, sauf quand ils sont joints temporairement par d'autres personnages. Cet espace singulier, dont la *configuration de personnages* ne change pas pour la grande partie de la pièce, semble imposer une unité qui refuse la subdivision. Prenons l'exemple de *Reverse Gear*. Une courte scène se joue à l'école avant le lever du rideau. Une fois le rideau levé, c'est l'arrivée à la maison de l'élève

¹ Oliver Minishi. Voir Annexe 1

renvoyé de l'école. Ce qui suit est une longue séquence qui tourne autour d'une seule question: la raison de son renvoi de l'école. Amunga, dans ses textes, semble focaliser toute son attention sur la famille. Même si le problème est généré ailleurs, et affecte d'autres publics, finalement, pour lui, le plus grand enjeu tombe sur la famille et c'est là où il bâtit sa présentation comme ses textes le montrent. Dans ses propres mots, « je valorise la famille, j'aime les contextes de la famille »¹. Cela, nous le constatons, influe sur sa structuration des textes. Au sein de la famille, la désunion n'est pas souhaitable. La recherche d'une solution par une famille toute une journée durant ne va pas être davantage compliquée par le découpage. C'est un parcours continu qui aboutit finalement à une solution.

Pavis indique que ce n'est pas un fait commun d'avoir un texte dramatique qui se présente comme un ensemble compact². Or, ces deux auteurs nous montrent que cela peut être désirable quelquefois selon le sens voulu et le message à transmettre. Si « la production du sens » est influencée par la « segmentation à la fois de la fable et de sa mise en œuvre »³, il en va de même que le non découpage transmet un certain sens. En effet, Pruner postule que les choix que font les auteurs dramatiques à ce propos « repose à la fois sur leur façon d'appréhender le réel – selon qu'ils perçoivent le monde comme une réalité prédéterminée par une transcendance ou comme un chaos sans finalité – et sur leur manière de le raconter de façon continue ou discontinue. »⁴

Le découpage du texte n'est pas le seul moyen par lequel l'auteur construit le sens dans son texte. Il s'appuie sur d'autres procédés dramaturgiques pour présenter son histoire d'une manière qu'il estime la plus appropriée, non seulement pour son intelligibilité, mais aussi pour son esthétique. Il s'agit des techniques théâtrales que nous développons dans l'étape suivante.

¹ De notre entretien avec l'auteur – Peter Amunga, le 3 février 2015. Voir annexe 1.

² Pavis *op. cit.*, p.81.

³ Pruner, *op. cit.*, p. 41.

⁴ Pruner, *ibid.*, p. 22.

II. Techniques théâtrales

Le texte dramatique est toujours un texte en attente de la représentation scénique. En anticipation de la mise en scène, les auteurs recourent aux styles variés pour rendre le spectacle au public. Ils n'inventent rien de spécialement kenyan ni africain. En effet, ils empruntent de tendances théâtrales existantes et de périodes différentes. Nous en découvrons trois qui s'affichent de manière remarquable. Cleophas Malala et Nicholas Lusuli se distinguent par l'emploi bien créatif du chœur, alors qu'Oliver Minishi fait des flash-back sa spécialité, même s'il intègre aussi la choralité dans sa production. Quant au théâtre dans le théâtre, nous le trouvons chez plusieurs auteurs dont Peter Omolo, Peter Amunga et Rebecca Amunga.

a) Le chœur

Minishi emploie le chœur pour insister sur l'innocence d'Innocent dans le texte qui porte ce même nom. Ceci se trouve trois fois au début et une fois à la fin de cette pièce. Quand Innocent, dans un monologue, se présente en annonçant son nom, le chœur répond en soulignant « *He is innocent* » [*Il est innocent*]. Cette réplique se répète quand Innocent exprime sa dénégation de toutes les plaintes portées contre lui et quand Isabel, sa mère, raconte les circonstances entourant sa conception. Le chœur dans le texte de Minishi incarne la voix de la communauté et s'adresse directement au public spectateur concernant les faits qui entourent ce personnage. Celui-ci appartient à une communauté qui le connaît et qui peut attester de son innocence contre les accusations. L'importance d'employer la voix chorale pour intervenir sur l'innocence de ce protagoniste est que ce n'est pas lui seul, une voix unique, qui insiste là-dessus. La voix communale donne beaucoup de poids à ce point. Dans ce texte, ce personnage collectif est nommé chœur, contrairement à *The Dirge* où les auteurs emploient le terme « All ». Malala et Lusuli, dans *The Dirge*, incorporent l'effet choral dans toute la pièce. Les répliques en chœur par ce que l'auteur désigne tout simplement comme ALL [TOUS], créent une musique continue qui traverse le texte entier. Il est évident, à partir du texte, que le « TOUS » n'est pas un chœur au sens classique du terme:

un chœur spécifiquement constitué et programmé pour jouer ce rôle, sur ou hors scène. Considérons cet extrait, par exemple :

<p>ALL: Joseph, where is our regalia?</p> <p>JOSEPH: I don't know. Open these gates they are squeezing my neck!</p> <p>ALL: Where is our regalia?</p> <p>DR. LIVINGSTON: In the dust bin.</p> <p>ALL: The dustbin! The dustbin?</p> <p>MAMA AOKO: Who shall open the dustbin?</p> <p>JOSEPH: Dr. Livingston shall open the dustbin.</p> <p>ALL: "THE DIRGE OF PORT LAWRENCE"</p> <p><i>(The Dirge, p. 15)</i></p>	<p>TOUS: Joseph, où est notre costume?</p> <p>JOSEPH : Je ne sais pas. Ouvrez ces portes, elles me serrent le cou !</p> <p>TOUS : Où est notre costume ?</p> <p>Dr. LIVINGSTON : Dans la poubelle.</p> <p>TOUS : Dans la poubelle ! La poubelle ?</p> <p>MAMA AOKO : Qui va ouvrir la poubelle ?</p> <p>JOSEPH : Dr. Livingston l'ouvrira.</p> <p>TOUS : « LE CHANT DE PORT LAURENT »</p>
---	---

De ce texte, nous retenons qu'il s'agit tout simplement de l'ensemble de personnages qui se trouvent sur scène au moment indiqué. Quelquefois, il semble même qu'il s'agit d'une section de ceux qui figurent sur une scène particulière, par exemple, quand les habitants de *Port Lawrence* sont devant la porte d'*Imperial Hospital*. Quand TOUS questionnent Joseph, *où est notre costume ?*, insistant là-dessus, c'est logiquement les compatriotes de Joseph qui parlent, bien que Dr. Livingstone soit aussi présent. Mais quand TOUS réagissent à la réponse de ce dernier qui dit que le costume est dans la poubelle, cela doit être un chœur constitué de ceux qui se trouvent sur scène et hors scène. L'emploi du choral par ces auteurs montre l'importance de la société dans la vie des individus. En effet, nous voyons que la société a son mot à dire dans la façon dont ses membres vivent leurs vies. Chaque individu doit rendre compte à la communauté de son comportement et toutes ses entreprises. Le costume que réclame la communauté de Port Laurent représente l'identité africaine dégradée, voire piétinée par ses Autres – l'image du costume mis dans la poubelle. Aujourd'hui, malgré les défis qui se posent, cette identité est réclamée par la société africaine d'autant plus qu'il s'agit d'une identité collective.

b) Les retours en arrière

Les retours en arrière se trouvent chez deux auteurs, Minishi et Omolo. Les flash-back chez Minishi interrompent l'ordre chronologique du récit de manières différentes. D'une part, ils apparaissent, à leur niveau, dans une suite logique présentant l'histoire dans un agencement chronologique des faits, tel que ça se fait dans *Lebo*. D'autre part, ils montrent des moments de rappel par un personnage et qui viennent s'insérer de manière incohérente dans l'intrigue principale pour compléter une idée, matérialiser des réflexions, expliquer une situation présente sans pour autant rentrer dans l'ordre chronologique de l'histoire. C'est ce qui se passe dans *The Innocent* (une fois), *Détoxification* (deux fois), *Réverbérations* (quatre fois) et *The Storm* (une fois). Omolo, dans *Le Sénateur* recourt au flash-back pour résoudre un mystère qui plane tout au long de la pièce. En général, les textes donnent l'impression d'une société dont le présent, troublé et fort instable, doit recourir au passé pour avoir des réponses à ses questions, des explications à ses problèmes.

3.2 L'emploi de la langue

3.2.1 Langue au service de l'identité

Au départ des colonisateurs, tôt dans les années 1960, le Kenya, comme tout autre pays colonisé d'Afrique, avait une langue en plus, même si elle n'était pas parlée par la totalité de la population. La langue, nous le savons, constitue un marqueur primordial de l'identité culturelle pour chaque communauté qui soit. Comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédent, la langue en Afrique est à la base des grands débats autour de l'authenticité de la littérature africaine et, par conséquent, de l'identité culturelle du peuple africain. La fiction africaine laisse entrevoir quelques tendances linguistiques qui caractérisent ces pays post-coloniaux et qui contribuent à la définition d'une identité particulière. Celle-ci peut ne plus être authentiquement africaine, mais elle se distingue comme Africaine, et Kenyane, par certaines particularités. Dans nos textes dramatiques, nous examinons l'emploi de la langue par les personnages, ce qui nous fait comprendre leurs positionnements face à la langue européenne, l'anglais ou le français, qu'ils doivent utiliser.

I. Langue comme expression de l'hybridité

Le Kenya, en tant que pays post-colonial se caractérise par une hybridité sur plusieurs plans dont celui de la langue. Pour revenir brièvement sur la scène linguistique du pays, il a des différentes langues vernaculaires que parlent les ethnies locales. À cette couche initiale s'ajoute l'anglais et le kiswahili, les langues officielles et puis toutes les autres langues étrangères, sans oublier le sheng - le parler populaire qui rassemble les éléments lexicaux et syntaxiques de plusieurs langues parlées dans le pays. Tout Kenyan scolarisé parle, normalement, un minimum de trois langues : la langue maternelle, le kiswahili et l'anglais. Telle est la mixité qui caractérise le domaine linguistique du Kenya. Ayant plusieurs codes à leur disposition, les Kenyans ont donc la possibilité de les employer dans leurs échanges oraux ou écrits, selon leur volonté. Certaines situations plutôt formelles peuvent limiter le locuteur à une langue seulement, par exemple les examens scolaires qui exigent l'emploi de l'anglais, sauf là où la

matière examinée est une autre langue. Le KNDF, par contre, étant un événement culturel, permet l'usage de la langue pour rendre une signification culturelle. Nous voyons de quelle manière la langue est utilisée par les personnages pour rendre compte d'une identité qui n'est pas unique, mais plurielle.

a) L'alternance des codes

L'alternance des codes est un phénomène rendu possible par le contact des langues que Louis-Jean Calvet définit comme le passage « d'une langue à l'autre [...] selon que le changement se produit dans le cours d'une phrase ou d'une phrase à l'autre »¹. Elle se manifeste, donc, selon J. J. Gumperz, comme « la juxtaposition, à l'intérieur d'un même échange verbal de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents ».² Ce genre de procédures linguistiques se trouve dans les textes littéraires des sociétés et écrivains bi/plurilingues. Ainsi, dans les pièces de théâtre, il s'y trouve des personnages qui emploient deux langues ou plus dans un même énoncé. L'alternance codique est la plus populaire est la plus explicite des manipulations de la langue dans les textes de notre corpus. Pourtant, elle se manifeste plus librement dans les textes en anglais, notamment *Reverse Gear* et *Empty Shells*, en non pas dans les textes en français. Considérons les extraits suivant:

<p>(1) Redempter: [...] How do you dress, like a woman? Earrings, bangles, lipstick... <i>kwani</i>? (<i>Reverse Gear</i>, p. 9)</p>	<p>[Redempter: [...] Comment t'habilles-tu, comme une femme? Boucles d'oreilles, bracelets, rouge à lèvres ... Kwani?]</p>
<p>(2) Beach boy: I am a beach boy. [...] Before I knew it I was hooked. <i>Na sasa, mimi ni member!</i> (<i>Reverse Gear</i>, p. 14)</p>	<p>[Plagiste: Je suis plagiste. [...] Sans m'en rendre compte, j'étais accroché. Et maintenant, je suis membre]</p>

¹ Louis-Jean Calvet, *La Sociolinguistique*, coll. Que sais-je?, Pris, PUF, 1993.

² J. J. Gumperz, *Sociolinguistique Interactionnelle: une approche interprétative*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 57.

<p>(3) KWAME: Father, I am right here but you will not get me ng'we ng'we ng'we ng'we! <i>(Detoxification, p. 1)</i></p>	<p><i>[Kwame: Papa, je suis juste ici, mais tu ne m'auras pas ng'we ng'we ng'we!]</i></p>
<p>4) Joshua: <i>(Shrugging)</i>.Eeei mother [...] surely ... hauoni....? Jessica: Sioni nini? <i>(Empty Shells, p. 4)</i></p>	<p><i>[Joshua : Aie maman ... vraiment ...tu ne vois pas...? Jessica : qu'est-ce que je ne vois pas ?]</i></p>
<p>5) M.C.: Waseeee Mkooooo? Are you there? [...] <i>(Empty Shells, p. 15)</i></p>	<p><i>[Animateur: Les gars, vous êtes là?]</i></p>
<p>6) M.C.: (...) Ladies and gentlemen. <i>Leo ni?</i> Crowd: <i>Leoooo!</i> <i>(Empty Shells, p. 16)</i></p>	<p><i>[Animateur: Mesdames et messieurs. Aujourd'hui c'est ? La foule: Aujourd'huiiiii !]</i></p>
<p>7) Lovy: We want our rights enshrined in the constitution! <i>Ama aje wasee?</i> <i>(Reverse Gear, p. 10)</i></p>	<p><i>[Lovy: Nous voulons que nos droits soient imbriqués dans la constitution! N'est-ce pas les gars ?]</i></p>
<p>8) (A spade in one hand and jembe in the other) <i>(The Innocent, p. 6)</i></p>	<p><i>(Une pelle dans une main et une houe dans l'autre.)</i></p>

Dans ces exemples, nous voyons une alternance dans les paroles des personnages qui implique principalement deux langues. À la base, c'est l'anglais qui est employé. Celui-ci est alterné avec le kiswahili et aussi par le sheng. Les éléments de la langue kiswahili, qu'il soit un seul mot (exemple 1), une phrase entière (exemple 2) ou des sonorités significatives (exemples 3) ne sont que juxtaposés avec les éléments de la langue anglaise. Cette alternance peut se produire au sein de la phrase (intra-phrastique) comme dans les paroles de Joshua et de Lovy dans les exemples (4) et (7) ou d'une phrase à l'autre (inter-phrastique) comme dans l'échange de l'extrait (4).

L'anglais étant la langue principale dans ces contextes, l'autre langue introduite peut normalement être suivie d'une courte explication pour rendre claire sa signification. Ces textes révèlent deux manières de s'y prendre. Tantôt il y a

des gloses, tantôt il n'y en a pas. La question « *wasee mkooooo* » dans *Empty Shells* (exemple 5) est suivie tout de suite de son équivalent en anglais. Cela pourrait permettre à un lecteur qui ne comprend pas le kiswahili de suivre facilement le dialogue. Cependant, ceci n'est qu'un cas isolé. Partout ailleurs dans ces textes, les auteurs ne donnent pas de traduction ni aucune autre indication de la signification des mots ou phrases en kiswahili ou en sheng. Nous le voyons avec *sioni nini*, (exemple 4), *Leo ni leo*, (exemple 6), *ama aje wasee*, (exemple 7) et *jembe* (exemple 8) qui ne sont pas du tout glosés. La pratique de ne pas gloser est commun dans l'usage quotidien des langues au Kenya, car, comme le dit Susan Chebet-Choge, cela naît de la compétence des interlocuteurs dans les deux langues.¹ Même là où il semble y avoir une glose (l'exemple 5), l'intérêt ne serait pas vraiment d'apporter une explication du terme à ceux qui ne comprennent pas les mots en kiswahili. Plutôt, l'animateur, dans ce texte, emploie les deux langues juxtaposées pour montrer sa propre maîtrise des deux et pour bien souligner la question qu'il pose.

Par ailleurs, dans cet exemple, nous remarquons que seulement une partie de cette expression est glosée, la partie interrogative. Le nom, *wasee* reste non traduit. Celui-ci relève du *sheng*. Ce terme étant une corruption d'un mot kiswahili, *wazee* (*les vieux ou les anciens*), n'a donc pas d'équivalent en anglais qui porterait le même sens. Il est utilisé ici entre les jeunes pour se référer à leurs pairs. Cela renvoie au rôle du contexte dans le choix du code à employer. Ayant plusieurs possibilités d'expression, le locuteur puise dans la langue qui lui sert le mieux pour passer son message selon le sens qu'il veut. Prenons *Leo ni leo*, dans l'exemple c). Cette courte phrase qui se partage entre l'animateur et la foule, est en kiswahili et signifie qu'il va sûrement se passer quelque chose ce jour même, soit positif soit négatif. Elle est employée dans ce contexte pour animer la foule, faire monter son anticipation de ce qui va suivre. L'auteur évite de gloser celle-ci peut-être parce qu'il lui est difficile de trouver un équivalent approprié. Une traduction latérale donnerait *today is today* en anglais ou *aujourd'hui c'est*

¹ Susan Chebet-Choge, « Fifty Years of Kiswahili in Regional and International Development », *The Journal of Pan African Studies*, vol. 4, n° 10, January 2012, p. 180.

aujourd'hui en français, qui ne se disent vraiment pas en ces langues avec la même signification qu'elle a en kiswahili. Dites comme ça en anglais ou en français, elles s'emploient plutôt pour insister sur la non relation du présent avec le passé par rapport à un sujet en question. Des équivalents plus appropriés tels que *the moment/hour has come* pour l'anglais ou *c'est le moment* ou *le moment est venu* pour le français diluent un peu l'intensité qui s'attache à l'expression en kiswahili. La foule entendant l'expression en anglais ou en français n'aurait pas la même réaction que quand celle-ci lui est livrée en kiswahili.

b) Le mélange de codes

Étant proche de l'alternance, le *mélange de codes* (*code mixing*)¹ se distingue de celui-ci par le fait qu'il se manifeste au niveau des mots. C'est une procédure par laquelle le locuteur emprunte les éléments morphosyntaxiques des langues différentes et les combine dans un seul mot. En général, les deux ou trois langues employées s'organisent, dans l'énoncé, selon la structure d'une langue matrice². Prenons les cas de notre corpus :

9) Tamara: Mother, ni nini **unashout**? Don't you realize we have a visitor?

(*Empty Shells*, 5)

[Maman, pourquoi tu hurles? Ne te rends-tu pas compte que nous avons un visiteur?]

10) Joshua: [...] Yaani, how much pocket money do you guys get from mum? Mum, huwa **amenistarve** sana shule. (*Empty Shells*, 6)

[c'est-à-dire, combien d'argent de poche recevez-vous de maman ? normalement, maman me laisse beaucoup affamé à l'école]

11) Austin: [...] **Feelanga** free guys! Enjoy (*Reverse Gear*, 9)

[Soyez à l'aise les gars! Amusez-vous]

¹ Voir Louis-Jean Calvet, *op. cit.*, p. 22.

² C. Mayers-Scotton, *Duelling Languages; Grammatical constraints in code switching*, New York, Clarendon Press, 1993. D'après cet auteur, la langue matrice est celle qui fournit la structure, l'ordre des morphèmes dans les structures mixtes.

À part le fait que des mots kiswahili sont introduits dans les phrases en juxtaposition avec les mots anglais, les morphèmes des deux langues sont aussi combinés pour composer un seul mot. Dans les exemples (9) et (10), le kiswahili est la langue sur laquelle ces locuteurs construisent les termes *unashout* et *amenistarve*. *Unashout*, par exemple, comprend trois morphèmes, les deux premiers, *u* et *na*, étant du Kiswahili: *u* indique la deuxième personne du singulier, *na* est le morphème dénotant le temps présent et *shout* c'est le verbe anglais pour « crier » ou « hurler ». La phrase (11) se base sur la structure de l'anglais et constitue ce qu'Abdul Aziz et Osinde appellent le « *engsh* »¹. Au verbe anglais *feel* (sentez-vous) est collé un suffixe d'une langue vernaculaire – le *luhya*, dénotant le présent. Or, cet ajout n'est vraiment pas nécessaire du point de vue syntaxique, car, en anglais, *feel free* suffit pour dire « soyez-à l'aise » qui est le message que communique ce personnage. Pourtant, ajouter le petit morphème de langue indigène reflète mieux sa réalité.

L'aisance avec laquelle cette alternance et le mélange sont réalisés montre la maîtrise des codes utilisés dans les échanges. Les mots et phrases du kiswahili et du sheng se glissent tout naturellement dans les paroles des interlocuteurs. Cela atteste une réalité linguistique qui dépasse ce qui a été visé par les colonisateurs en introduisant leur langue dans le pays. L'authenticité africaine ayant été perdue, de nouvelles dispositions se construisent qui définissent autrement les réalités actuelles post-coloniales. Partant du postulat de Fanon qu'« un homme qui possède le langage possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce langage »², nous tirons la conclusion que le monde ici possédé n'est ni celui du centre ni celui de l'Afrique précoloniale, mais un tout autre monde défini et représenté par le langage nouvel qui n'est ni de l'un ni de l'autre. Cela remet en question aussi le postulat de Ngũgĩ selon lequel parler la langue d'autrui revient à être esclave à cette civilisation, d'où la nécessité de *décoloniser l'esprit*. Contrairement à cette proposition de Ngũgĩ, la situation qui s'observe dans ces

¹ Cités dans Ogechi N. O., « On Lexicalization in Sheng », *Nordic Journal of African Studies*, vol. 14, n° 3, 2005, p. 336.

² Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 14.

textes rend compte d'une certaine émancipation atteinte à travers la manipulation des données linguistiques à la disposition des locuteurs. D'abord, d'une combinaison de la langue de l'ex-colonisateur, le kiswahili et plusieurs langues vernaculaires, naît une autre langue – le sheng. Ensuite, ce même sheng et le kiswahili sont employés en alternance avec l'anglais, ce qui donne un résultat davantage mixte. C'est cela qui reflète la réalité actuelle au Kenya où même les échanges en langues kenyanes sont parsemés des mots anglais ou, à l'inverse, une conversation en anglais est émaillée des mots, expressions et phrases en langues vernaculaires, en sheng ou en kiswahili. Cette réalité linguistique qui marque aussi des textes littéraires et dramatiques, rend compte d'une liberté permettant les va-et-vient entre ces langues.

c) Procédures de subversion linguistique

Outre ces deux procédés, mélange et alternance des langues, il existe d'autres qui attestent plutôt une violation de la langue européenne sans l'introduction des éléments de la langue locale. Notre corpus contient quelques exemples des tels cas. Nous décelons la subversion des structures syntaxiques de la langue anglaise par exemple :

(12) Redempter : [...] What is not happening? [...]

[Qu'est-ce qui ne va pas ?]

(Reverse Gear, 1)

La formule correcte en anglais est « What is happening » ou, plus précisément si l'on considère le contexte, « What is wrong ? »

L'indigénisation syntaxique est un autre moyen de violer la langue. Il s'agit de transposer dans la langue en usage des formulations ou des structures syntaxiques de la langue indigène. Les phrases employées reflètent une syntaxe non de la langue en usage, mais de la langue locale:

(13) Mkombozi: [...] Moi, Mkombozi Makhatari, le fils unique de ma mère.

(Le Sénateur, 3)

Dans la phrase prononcée par Mkombozi (13), c'est la syntaxe du kiswahili qui est en vigueur.

Le glissement ou le transfert sémantique consiste à imposer au lexique de la langue dominante, le sens que la langue d'origine rattache à ce mot-là. Dans la phrase suivante, l'auteur attribue au verbe « entendre » le sens de « comprendre », typique des langues locales kenyanes :

(14) Si tu ne veux pas *entendre* ce que je dis, tu vas le
sentir. (*Le Sénateur*, 6)

Les langues locales kenyanes ne font pas de distinction entre les deux termes. Le même mot s'utilise pour signifier entendre et comprendre. À ce propos, le kiswahili, qui a deux termes pour les deux significations différentes (respectivement : *kusikia* et *kuelewa*), subit le même sort que les langues européennes où le terme pour entendre assume les significations des deux dans ce contexte.

Il y a aussi la corruption ou la modification des structures existantes dans la langue cible au gré du locuteur comme se fait dans la réplique suivante :

(4) Osuka: Charles, you are *getting under my nerves!*

[Charles, tu m'énerves!]

(Reverse Gear, 8)

L'expression correcte en anglais devrait être: « *getting on my nerves* ». Le « *on* » est ici remplacé par « *under* », pour avoir une façon spécifique à soi de communiquer ce sens. Cela peut s'expliquer par plusieurs raisons, y compris celle de susciter un effet comique. En cela, nous reconnaissons que ces cas ne sont pas des erreurs dans la langue, mais des procédés délibérément et consciemment employés par les interlocuteurs. Cela indique un choix d'une position en dehors du contexte défini par la langue du centre.

Écrire dans la langue étrangère, ce qui est le lot de l'écrivain africain bi/plurilingue, n'est pas donc une mince affaire. Il transcende le niveau de la langue explicite et invoque des questions très implicites et subjectives de la culture et de l'identité. Trouver un moyen d'exprimer la « pensée intime qui paraît maltraitée dans une langue "étrangère" » comme le dit Raja Rao¹ les conduit à modifier des éléments lexicaux et grammaticaux de la langue étrangère. Le texte qui en résulte ne correspond normalement pas aux règles de la langue standard. Là-dessus, Rao insiste sur l'inévitabilité, et peut-être, le bien-fondé d'une telle pratique. Concernant sa situation post-coloniale indienne, cet écrivain déclare: « nous ne pouvons pas écrire comme des Anglais et nous ne le devons pas. Nous ne pouvons pas non plus écrire comme des Indiens. »². De même, ces écrivains kenyans, malgré la formation en anglais ou en français, malgré le théâtre en ces mêmes langues qu'ils écrivent, ne peuvent écrire ni comme les Anglais ni comme les Français ; ils n'en ont peut-être pas l'obligation, car les faits historiques menant à la réalité présente par rapport à la langue ne peuvent pas être ignorés. L'introduction des systèmes européens dans un cadre africain, kenyan, a mené à une hybridité sans précédent dans la vie de la population.

L'hybridité dans la langue ne fait qu'entraîner celle du peuple. C'est une manifestation de son expérience de plurilinguisme. Toutes ces manipulations de la langue s'utilisent, donc, pour produire un texte ou un discours culturellement significatif. Rappelons à ce sujet, la conception de Bhabha concernant l'hybridité. Il l'explique à travers l'image de l'escalier, empruntée à René Greene, sur lequel monte et descend le sujet à sa guise. La langue du colonisateur peut donc être comparée à cet escalier. Dans son usage de ce code, le sujet peut se positionner à n'importe quel niveau, tantôt haut, tantôt bas, ou au milieu. Il le fait parce qu'il peut le faire. Le fait d'avoir plusieurs langues à sa disposition lui permet de faire le mélange comme il veut. Cette possession des langues lui confie une certaine puissance que celui qui n'a qu'une seule langue n'a pas. Le mélange ou l'alternance des langues, les transferts sémantiques entre les langues et toute

¹ Raja Rao, *Kanthapura*, London, Allen & Unwin, 1938, p. vii.

² Rao, *ibid.*, p. v.

autre manipulation de la langue, peuvent se réaliser aux différents degrés. Ce faisant, Bhabha dit que le sujet « défie la validité et l'authenticité de toute identité culturelle essentialiste ». En effet, selon lui, ces espaces d'hybridité représentent la gloire du sujet post-colonial par rapport au pouvoir hégémonique de la colonisation. Dans *Lieux de la culture*, il écrit:

L'hybridité subvertit les récits de puissance coloniale et de cultures dominantes. Les séries d'inclusions et exclusions sur lesquelles une culture dominante est fondée sont déconstruites par l'entrée des sujets autrefois exclus dans le discours dominant. La culture dominante est alors contaminée par les différences linguistiques et raciales du soi natif.¹

La réalité représentée par ce genre de manipulation linguistique est celle d'un cocktail de cultures qui crée une culture nouvelle différente de ses cultures sources. Le phénomène de *sheng* au Kenya, par exemple, est une attestation d'une identité et une culture renégociées. Il refuse tout essentialisme et les oppositions binaires et laisse les utilisateurs emprunter librement les différentes langues à leur disposition².

Bhabha postule que tant que l'on traverse les cultures, on habite un « tiers espace », un interstice, dans lequel il est possible d'osciller entre les cultures. Normalement, il s'agit de la culture native et une autre, qui est la culture d'accueil. Cela étant vrai pour la grande majorité des sociétés post-coloniales, d'autres réalités se révèlent dans notre corpus. Les personnages dans les textes en anglais, bien qu'ils soient fictionnels, sont une véritable réflexion des jeunes kenyans en ce qui concerne l'usage de la langue. Ayant à leur disposition l'anglais de l'héritage colonial et le kiswahili – langue nationale kenyane, ils oscillent facilement, certes, entre les deux comme le dit Bhabha. Cette oscillation permet de créer tous les phénomènes linguistiques que nous venons de voir.

¹ Homi Bhabha, cité dans Abdennebi Ben Beya, "Mimicry, Ambivalence and Hybridity," <http://english.emory.edu/Bahri/1WEBPAGE.HTML>. Notre traduction.

² Lucy Karanja, « "homeless" at home: Linguistic, cultural and identity hybridity and third space positioning of Kenyan urban youth » http://www.edu.uwo.ca/research/rice/downloads/karanja_cie.pdf Consulté le 25/6/2015

Ainsi, en s'appropriant la langue de la métropole comme moyen de représentation, ce peuple l'a transformée à un véhicule culturellement approprié¹. Toutefois, les textes comprennent d'autres cas qui ne rentrent pas dans le processus d'appropriation de la langue. Ceux-ci relèvent surtout des textes en français et nous les expliquons ci-après.

3.2.2 Du mimétisme linguistique

Les textes en français révèlent une tendance différente de celle que l'on voit dans les textes en anglais. Pour la plupart des Kenyans, en effet, le français serait leur quatrième langue. En ce qui concerne la catégorie « pièce en français » dans le KNDF, il est recommandé de présenter une pièce *en langue française*. Dans ce cas précis, celui de produire une pièce de théâtre en français, ce dernier est la langue cible que nous pouvons faire correspondre à la langue d'accueil. Cela veut dire que, dans ce petit univers du KNDF, c'est la langue française qui les reçoit pour la participation dans cette catégorie en particulier. De ce fait, toute autre langue que parlent les personnages peut juste intervenir de manières différentes.

Considérant les pratiques d'alternance et de mélange des codes, et aussi la thèse de Bhabha concernant l'oscillation occasionnée par le tiers espace, ces locuteurs du français doivent facilement passer d'une langue à une autre, entre les différentes langues qu'ils parlent, y compris le français. En d'autres termes, il serait normal de témoigner des glissements entre le français et l'anglais, le kiswahili et- les langues vernaculaires. C'est, en effet, la pratique normale qui s'observe parmi les apprenants du FLE au Kenya dans leur quotidien comme l'ont montré Kalangi et Kyalo². Ces deux auteurs ont soulevé des exemples de mélange comme suit :

i) Naenda kuacheter des fruits (kiswahili/français)

¹ Bill Ashcroft, *Post-colonial Transformation*, London and New York, Routledge, 2001, p. 5.

² Kalangi C. et Kyalo N., *Alternance codique chez les apprenants du français langue étrangère à l'Université de Maseno au Kenya*, http://www.cfee.cnrs.fr/IMG/pdf/Kalangi_Kyalo_francais.pdf

[Je vais acheter des fruits]

ii) Tunameet où ? (Kiswahili/anglais/français)

[On se rencontre où?]

iii) Tomorrow I am not sure whether I will assister aux cours
(anglais/français)

[Je ne suis pas sûr(e) d'assister aux cours demain.]

iv) Unaregarder nini? (Kiswahili/français/Kiswahili)

[qu'est-ce que tu regardes ?]¹

Or, les productions théâtrales en français semblent s'écarter de ces tendances hybrides. Ce qui en relève, plutôt, c'est un effort palpable de rester dans le cadre de la langue d'accueil. Cela donne naissance à d'autres traits linguistiques qui sont liés au statut de cette langue au Kenya.

Le premier que nous décelons, c'est l'interlangue définie comme « la connaissance et l'utilisation non-natives d'une langue quelconque par un sujet non-natif et non-équilingue, c'est-à-dire un système autre que celui de la langue cible, mais qui, à quelque stade d'apprentissage qu'on l'appréhende, en comporte certaines composantes »². Cela implique donc le fait de commettre des erreurs parce qu'on n'a pas encore bien maîtrisé la langue. Le second, c'est la fabrication des mots pour combler le manque de vocabulaire. Prenons d'abord les cas des erreurs qui s'observent à travers les textes. Les exemples suivants sont enregistrés :

a) Les structures syntaxiques de l'anglais apparaissent dans les textes en français :

- Ne m'approche pas ! (*La restitution*, p.10)

[De l'anglais: *Do not approche me*]

¹ *Ibid.*, p. 5, 6.

² Henri Besse et Remy Porquier, *Grammaires et didactique des langues*, Paris, Hatier, 1991, p. 216.

La structure anglaise qui manque de préposition est employée dans la phrase en français.

- [...] tu n'as pas mis au monde un grand-enfant pour moi ?

(*La restitution*, p. 10)

[De l'anglais: *You did not bring forth a grandchild for me?*]

b) Les traductions littérales de l'anglais (les mots traduits littéralement sont en gras) :

- Combien de temps **prends-tu** pour t'habiller ?

(*La folie*, p.1)

[De l'anglais: *How much time do you **take** to dress?*]

- Peut-être Shihombo est **en amour avec** son frère ?

(*La restitution*, p. 4)

[De l'anglais: *Maybe Shihombo is **in love with** her brother.*]

- Je vais **essayer** mon mieux. - (*Le Sénateur*, p. 2)

[De l'anglais: *I'm going to **try** my best*]

- Tout le monde devient fâché **avec** lui - (*La Folie*, p. 2)

[De l'anglais: *Everybody gets angry **with** him*]

c) Les fautes de grammaire. Elles touchent sur les procédures suivantes :

(i) Choix et emploi des prépositions

- songeons *d'*un moyen... [à] - (*La Restitution*, p. 3)

- il pense *de* ses parents tués dans un accident. [à]

(*Tout se paie ici bas*, p.1)

- ... les calculs pour m'aider *aux* affaires. [dans les]

(*Tentation ratée*, p. 2)

(ii) Choix du temps du verbe

- si on l'*engagera* dans l'armée ? [engagerait]

(*La Restitution*, p. 3)

- je ne le *ferais* jamais. [ferai] - (*Le Sénateur*, p. 3)

d) Fautes liées aux homophones

- ces doigts [ses doigts] - (*Le Sénateur*, p. 3)

Ce phénomène avec les pièces en français s'explique par deux facteurs. Le premier est lié à la politique linguistique des Français à l'étranger à travers leur mission de coopération culturelle et linguistique dans les pays étrangers. Le but principal des bureaux de coopération pour le français¹ est de diffuser la langue française là où ils peuvent avoir accès. Au Kenya, à part les cours d'apprentissage de la langue assurés par les Alliances françaises, le bureau linguistique profite de toute autre occasion qui se présente pour promouvoir la langue. Ainsi, il intervient aussi dans le KNDF pour contribuer à la gestion de la participation en français. Pour les pièces en français, donc, l'accent est mis beaucoup plus sur l'aspect de la langue que sur l'aspect production des pièces. Le théâtre est considéré d'abord comme un moyen de faire apprendre le français, d'améliorer

¹ Le nom a évolué avec le temps. On a enregistré, entre autres, le Bureau de Coopération Linguistique (BCL) avant l'actuel Bureau de Coopération pour le Français (BCF),

l'expression orale et de donner confiance aux apprenants du FLE. Le raisonnement est que, s'il s'agit d'une pièce en français, qu'elle soit purement en langue française. Comme le gouvernement français est toujours présent avec des motivations sous forme de prix d'encouragement, les participants préfèrent adhérer à ce règlement du français pour gagner au moins un prix. Ces prix comprennent normalement des livres et des dictionnaires du FLE, des T-shirts et des trousseaux de stylos ainsi que des CD et/ou DVD de musique française. Mais le prix le plus convoité, c'est le séjour en France ou dans un pays francophone. Il faut signaler qu'à partir de 2005, le meilleur prix implique aussi l'enseignant qui est normalement l'auteur de la pièce. En vue de cela, tout effort sera mis par celui-ci pour écrire et produire une pièce qui satisfait aux critères de jugement afin de gagner ce prix. Comme le script est aussi jugé, nous estimons que ces auteurs évitent de corrompre leur texte avec des mots non français dans le souci de rester dans le cadre de la langue cible et de ne pas perdre de points.

Cela rappelle la notion de « mimétisme » chez Bhabha. En expliquant ce phénomène, Bhabha dit qu'il s'agit d'être « *presque le même, mais pas tout à fait*. »¹ Dans le cas du KNDF, l'action de la mission française finit par produire, consciemment ou pas, des sujets « francisés » sans « être Français », pour en adapter le formule de Bhabha. Ce processus de « mimétisme » rejoint la politique d'assimilation pratiquée par le gouvernement français dans ses colonies. Ces processus peuvent bien s'appliquer aux personnages parlant français par rapport à leur contexte linguistique. Le fait que les écrivains en langue française, dans le cadre de ce festival, adhèrent plutôt aux institutions françaises qui exigent l'emploi correct de la langue rappelle l'émulation forcée qui renvoie au mimétisme linguistique. Ils créent donc, des personnages qui se comportent différemment de jeunes kenyans. Malgré les choix de langues disponibles, ces personnages n'en intègrent aucune dans leurs discours. Ils ratent donc l'occasion de négocier une position identitaire par rapport aux dynamiques de pouvoir liées à la langue. Outre les noms des personnages, pas un seul mot en langue anglaise,

¹ H. Bhabha, *op. cit.*, p. 150

en kiswahili ou en langue vernaculaire n'apparaît dans les textes en français, ce qui s'écarte de la réalité kenyane d'autant plus qu'il s'agit d'un événement culturel. Il reste donc *francisé, mais emphatiquement pas Français*¹, selon la formule de Bhabha.

¹ *Ibid.*, p. 151.

3.3 À la rencontre des personnages

3.3.1 Onomastique et identité

D'habitude, la distribution des rôles aux acteurs est faite suivant la liste de personnages fournie par l'auteur de la pièce. Le personnage, quant à lui, quelle que soit sa position dans le schéma, se définit comme tel par ses actions ou ses discours. Cette identité peut être davantage confirmée par le discours tenu sur lui par d'autres personnages. Le modèle actantiel, comme indiqué plus haut (chapitre 2) permet de questionner toute action et tout discours afin de bien comprendre les caractères des différents types de personnages et de saisir les relations existant entre eux. La présentation des personnages se fait donc en tenant compte des éléments linguistiques et actionnels¹. Cependant, nous considérons d'abord les procédures onomastiques² préférées par les auteurs de nos textes, car, dans certains cas, le nom du personnage peut être une première indication de son caractère.

L'onomastique consiste à donner des noms aux personnages. Quoi qu'il soit un être fictif, le personnage de théâtre peut porter un nom du fait qu'il « entretient des ressemblances avec la réalité »³. Cette étape d'attribution d'une identité à travers les noms rentre dans la procédure de la théâtralisation des différents types de personnage. Au niveau du texte, il existe deux moyens de théâtraliser le personnage : d'une part, cela se fait à travers son discours et d'autre part, par le masque théâtral qu'il revêt. Ce masque, dit Ubersfeld, est le *nom*. Dans la fiction, c'est à travers le « réseau connotatif » occasionné par le nom attribué que nous arrivons à comprendre les différents personnages et la manière dont ils s'ancrent dans la réalité dans laquelle puise l'auteur. Pour les auteurs qui tiennent compte des connotations des noms des personnages, l'attribution de ces noms peut se faire suivant quelques critères majeurs : les caractéristiques ou traits

¹ Anne Ubersfeld « Aucune étude d'un personnage de théâtre ne saurait se priver de l'étude des procédés linguistiques et dramatiques par lesquels il est théâtralisé. » p. 112.

² Ubersfeld explique aussi que « le personnage peut être théâtralisé ... par le masque théâtral qu'il revêt, ... ce masque est ici le nom » p.111.

³ Michel Pruner, *op. cit.* p. 72

de caractère du personnage et les qualités qu'il représente. Il se peut aussi que ce soit une onomastique allégorique ou stéréotypée ainsi que celle prenant la forme de type, de rôle, de condition ou d'humour¹.

L'analyse des textes dramatiques ne peut se passer de l'analyse onomastique du fait que « les noms attribués aux personnages sont une indication importante » de leur identité². Derrière le nom se cachent quelquefois des réalités sur le personnage ou sur la société. Il peut donc avoir des connotations sociales, religieuses ou politiques relevant de la société dont il est membre. Le nom du personnage est aussi révélateur des caractéristiques des personnes dans la vie réelle, leurs comportements et leurs qualités. Ainsi, le nom est normalement en rapport avec la position tenue par le personnage dans son monde fictif. Dans certains cas, les personnages ne portent qu'un nom, soit le prénom, soit le nom. Sinon, les noms attribués aux personnages ne sont pas de vrais noms, mais des mots ou des noms communs transformés en noms. Certaines façons de nommer les personnages renvoient à des pistes génériques particulières. Dans le théâtre occidental, par exemple, Oreste renvoie à la mythologie, Jules César à l'histoire et Arlequin à la tradition théâtrale³. Quel que soit le choix de l'auteur dans sa procédure onomastique, dans la plupart des cas, ces noms révèlent certaines réalités d'ordre social, religieux ou politique de la société impliquée. Ils peuvent aussi donner des indications sur le lieu et le temps auquel renvoie l'histoire dans la pièce ainsi que sur les pratiques et identités culturelles.

En écrivant sa pièce de théâtre, l'auteur dramatique s'engage dans un processus de création. Il crée un monde fictif où vivent des personnages qui agissent de manières différentes pour des raisons variées et qui présentent donc la vie d'une certaine façon. « *Un personnage, déclare Ryngaert, ne se construit pas seulement à partir de son nom, mais nous ne pouvons pas ignorer la façon dont les auteurs le nomment* »⁴. Faire des personnages ne se résume pas,

¹ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 249.

² Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 112-13.

³ *Ibid.*, p. 113.

⁴ *Ibid.*

évidemment, à un simple dressage d'une liste de noms choisis arbitrairement parmi ceux existant dans le monde en général et dans une certaine communauté en particulier. Il s'agit d'une composition à part entière, dans la mesure où l'auteur attribue une identité à chaque personnage ; une identité qui représente la réalité visée par l'auteur dans sa fable. En cela, il s'agit d'une identité qui peut trouver des identiques, ce qui sous-entend aussi des dissemblables, dans le monde réel (normalement la société qu'habite l'auteur), car, et nous le disons avec Christian Biet et Christophe Triau :

Le théâtre [...] est un art qui travaille systématiquement sur la perception de la réalité, et qui en joue au point de supposer que le spectateur assiste à des événements réels [...]. Le théâtre va [donc] du concret, du réel, à de l'abstrait ou à de la fiction, sans pouvoir oublier la concrétude du réel scénique¹.

Pour que cet exercice soit réussi, l'auteur prend en considération un bon nombre de facteurs par exemple : les caractéristiques de la personne qu'il crée, ses actions, sa personnalité, ses influences subies ou exercées, ses forces et faiblesses, ce qu'elle représente, etc.

Les procédures onomastiques dans les textes du corpus ne s'inscrivent pas dans un système établi. Cela n'étonne pas, car, aujourd'hui, beaucoup d'auteurs dramatiques à travers le monde rompent avec les traditions en ce qui concerne les noms des personnages. Suivant cette tendance contemporaine, ces auteurs n'empruntent ni à l'histoire ni à la mythologie comme le faisaient les écrivains des tragédies occidentales dans les années passées: noms des rois, des tyrans, des princes, des héros guerriers, des conquérants illustres, des divinités, des demi-dieux ou des figures légendaires². Comme c'est le cas pour les auteurs du théâtre contemporain en général, il n'y a pas d'évidence de standardisation dans l'attribution des noms aux personnages. Les textes se caractérisent par des noms disparates attestant de la liberté des auteurs face à l'onomastique. À notre

¹ C. Biet et C. Triau, *op. cit.*, P. 513

² Michel Pruner, *op. cit.*, p. 72.

connaissance, il n'existe pas de convention onomastique régissant le théâtre africain en général et kenyan en particulier. Toutefois, quelques tendances isolées se révèlent qui ne sauraient pas échapper à l'attention scientifique. Dans la pratique, trois sources majeures sont à la disposition des auteurs kenyans pour nommer leurs personnages : l'inventaire des noms indigènes existant dans la société kenyane ou africaine, les emprunts soit à des sociétés occidentales soit à des livres saints (notamment la Bible ou le Coran) et la création ou l'invention des noms à partir des mots (éléments grammaticaux) existants dans les langues du pays. Ces noms, quelle que soit leur origine, renvoient aux réalités différentes. Compte tenu de cela, nous reconnaissons l'existence, dans les textes de notre corpus, de quelques tendances onomastiques que nous abordons dans les lignes suivantes.

a) Noms à caractère symbolique

La catégorie la plus marquante est celle des noms descriptifs qui qualifient les traits de caractère du personnage, ses qualités ou son comportement. Ceux-ci ne sont pas nécessairement des noms existants d'origine kenyane ou d'ailleurs. Ils comprennent aussi des créations de l'auteur à partir des mots kiswahili. Plusieurs textes sont riches en ce genre de noms, car les personnages sont nommés de manière très significative. Dans certains textes, presque tous les noms sont porteurs de sens et dénotent le caractère des personnages ou leurs qualités. Nous notons en général que, la plupart du temps, les noms d'origine occidentale sont portés par des personnages plutôt neutres dans la pièce. Cependant, quand l'auteur voudrait faire connaître, ou bien mettre en relief, un caractère particulier, il recourt aux noms africains ou à l'invention des noms.

Ces auteurs montrent une grande sensibilité au sens des noms et se préoccupent donc de connotations véhiculées par les différents noms. Ce genre de noms qualifie aussi les discours et le rôle ou les actions des personnages auxquels ils sont attribués. Dans *Le Furoncle* et *La Restitution*, certains personnages portent des noms décrivant leurs caractères. Force, Espoir, Balai et

Soutien dans le premier, et Mvumilivu, Mwananchi et Mtaka Vyote dans le second sont des noms du même ordre : noms fabriqués à partir des mots existants dans la langue française et le kiswahili. Les auteurs de ces deux textes se soucient plus de faire connaître le comportement de ces personnages plutôt que leur origine. *Mvumilivu* est, en kiswahili, « celui qui persévère », tandis que *Mtaka Vyote* signifie « celui qui veut tout », c'est-à-dire « l'égoïste ». Ces noms reflètent les caractères de ces personnages, car Mvumilivu, la mère de Lihembo, doit subir des moments très difficiles dans sa vie. Tout d'abord, son fils est pris de force pour être inscrit dans l'armée. Ce n'est en vérité qu'un prétexte, car le projet du Général est qu'il soit tué au champ de bataille sinon assassiné tout simplement :

Général : Songeons d'un moyen pour l'éliminer. Si on l'engagera dans l'armée ?
Abednego : C'est déjà fait.
Général : Excellent ! Mets-le au front de la troupe.
Abednego : Je le ferai, mon seigneur.
Général : Au cas où ça ne tient pas il nous faut une autre stratégie.
Abednego : Quelle sera l'autre stratégie, mon seigneur.
Général : Un meurtre de quelque sorte pour éliminer le garçon.

(*La Restitution*, 3)

Comme cela ne réussit pas, le jeune homme est accusé d'avoir tué *Mwananchi*, le père de son bien-aimé, *Shihombo*. Mwananchi, dont le nom signifie citoyen, est arrêté sous l'ordre du Général sans aucune accusation portée contre lui et sa mort imminente est annoncée en toute impunité à sa femme, Mtaka Vyote. Celle-ci, étant égoïste et avide, comme l'indique son nom, est prête à tout faire pour gagner de l'argent. Tout ce drame a lieu à cause de la belle Shihombo. Ce nom relevant de la tribu Luhya de l'ouest du Kenya signifie « quelque chose de bon », mais aussi « une belle fille ».

L'auteur de *Le Furoncle* greffe cette pratique à la langue française. En nommant certains personnages Force, Espoir et Soutien, elle souligne leurs qualités, attestées par leurs discours et leurs actions. Les substantifs « force », « espoir », et « soutien » de la langue française indiquent explicitement le caractère que l'auteur souhaite souligner chez les personnages. Quant à Balai, il renvoie au métier du personnage dans ce texte. De ce qui précède, il est évident que ces personnages sont nommés sans tenir compte de leur origine dans le pays.

Les noms imagés sont régulièrement choisis par les auteurs, ce qui introduit une variante de la description. Peter Omolo recourt à ce style dans son texte : *Le Sénateur*. Il y illustre les qualités physiques et émotionnelles de ses personnages à travers des noms symboliques. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les personnages de ce texte ont chacun un prénom et un nom. Le protagoniste, Manilla Pembe, jeune homme qui aspire au poste de sénateur a un nom qui renvoie à son caractère. *Pembe* est un mot en Kiswahili qui signifie « corne » comme celle des animaux. Deux significations découlent de son emploi en kiswahili : d'une part, « développer des cornes »¹ veut dire être ou devenir têtu, ce qui est un trait de caractère négatif. Cela se dit par exemple d'un enfant qui ne veut pas se soumettre aux ordres des parents ou des adultes en général. D'autre part, et du côté plutôt positif, les cornes symbolisent la résistance face aux menaces. Ces deux significations sont perceptibles à travers le nom du personnage de Manilla Pembe. En refusant d'accepter docilement les ordres de sa mère de reconnaître M. Ndovu comme son père, il se montre têtu. Voyons l'extrait suivant :

Yolanda : Manilla, Manilla! Ne me menace pas jeune homme. Quoi que tu fasses, Ndovu restera ton père. Tu dois toujours l'appeler, 'Papa'.

Manilla : Je ne le ferais jamais maman.

Yolanda : Tu l'appelleras, jeune homme, sinon tu quitteras. Oui ?

Manilla : Non !

Yolanda : Oui

¹ En kiswahili, c'est l'expression « «Kumea pembe »

Manilla : Jamais. C'est définitif (*il met ces doigts sur ses oreilles*).

(*Le Sénateur*, 3)

De l'autre côté, il manifeste une résistance admirable contre les forces opposantes et tout obstacle qui pourrait nuire à son succès aux élections politiques. Connaître son père et, par conséquent, avoir une identité complète était une condition importante pour que sa candidature soit acceptée. Le refus obstiné de sa mère de lui révéler cette information se posait comme obstacle menaçant son projet politique. Au lieu de succomber aux menaces de celle-ci, il a fini par régler l'affaire au tribunal. C'est ainsi qu'il a fini par être élu sénateur. Sa sœur, Malaika Pendo, incarne également la signification de son nom. *Malaika* est le mot kiswahili pour « ange ». D'habitude, ce terme est utilisé pour désigner trois choses: la beauté, l'innocence et l'amour. Ainsi, on appellera « malaika », une fille ou femme perçue comme belle. Le mot désignera aussi quelqu'un qui est de bon caractère et il n'est pas rare de surnommer « malaika », celui ou celle qu'on aime. Dans le cas particulier de ce texte, ce nom semble avoir été employé pour dénoter l'innocence de la fille en question. Cela est renforcé par son nom, Pendo, qui signifie « amour ».

Les deux amants de Yolanda, mère de Manilla et Malaika, sont nommés de manière à illustrer leur physique. Le premier, Ndovu Tembo est un homme politique qui force tout, qui oblige les autres à faire ce qu'il souhaite. L'analogie est faite à l'éléphant, « ndovu » en kiswahili, animal énorme auquel il serait difficile de résister. Celui-ci menace par sa taille et sa force. « Tembo », aussi un terme du kiswahili, est synonyme de « ndovu » et, dans ce contexte, ne sert qu'à souligner le caractère de ce personnage. Or, Ndovu doit faire face à son rival, le second amant de Yolanda, Jabali Kazungu qu'il ne connaît pas. Si Ndovu menace par son physique, il sera arrêté par une force qui le dépasse, Jabali. Le nom de ce dernier est adopté du terme « jabali » qui signifie en kiswahili, « rocher » et dénote donc ce qui est solide et dur. Sur cette scène de rivalité pour l'amour de Yolanda, nous voyons que chacun reconnaît la force de son rival et préfère ne pas le confronter. Bien que Ndovu ne soit pas écrasé par le rocher, Jabali, ce

dernier ne bouge pas non plus devant la présence menaçante du mammoth, Ndovu. Comme si, ne voulant pas provoquer l'indignation de l'autre, chacun saisit la main de l'enfant qu'il réclame et se dirige vers la porte.

Une petite variante du style se montre dans le nom Masanga, personnage qui joue le rôle d'évêque dans *Le Sénateur*. Le nom Masanga fait des calembours sur le terme *visanga*, mot kiswahili qui signifie *choses inattendues, drames, bizarreries*. En cela, il laisse entrevoir le caractère paradoxal de ce pasteur. Ce nom est une modification du terme kiswahili « visanga ». À la place du préfixe « vi » qui dénote le pluriel (le singulier étant indiqué par « ki »), l'auteur met le préfixe « ma », lui aussi indiquant le pluriel, mais pour une autre classe de noms. Dire que quelqu'un a des « visanga » ou qu'il est pur « visanga » consiste à dire qu'il fait des choses que l'on n'attendrait pas de lui. De ce fait, nommer ainsi un évêque revient à jouer sur l'ironie de son caractère. La fable nous révèle qu'en effet, il est le père des deux enfants de Yolanda, vérité à laquelle personne ne s'attendait. Depuis toujours, les deux enfants pensaient que l'un des deux amants de leur mère devait être leur père. Ces deux-là, quant à eux, se croyaient, chacun, être le père de l'un des enfants. Le choc est donc grand quand la vérité est finalement révélée au tribunal.

Enfin, un dernier exemple explicite de noms imagés serait celui du personnage qu'Omolo nomme Chang'aa. *Chang'aa* est le nom d'un alcool local très fort, mais bon marché. Officiellement, cet alcool n'est pas légal dans le pays. Le fait que quelqu'un soit nommé ainsi est symbolique. Tout d'abord, cela veut dire qu'il enivre les gens en leur donnant cet alcool. Il est, lui-même, la source de cette boisson soit en la fabriquant, soit en l'achetant pour le public au nom de son maître. Il est intéressant de noter que ce personnage relève du domaine politique. Le fait qu'il soit l'assistant à un candidat au poste de sénateur n'est pas sans valeur. Il peut ne pas être au premier rang, faisant les gros titres des journaux, mais son action au fond a des effets considérables. Au Kenya, il est habituel, pendant les élections, que beaucoup d'alcool soit distribué gratuitement à l'électorat. Les candidats, à travers leurs agents, dépensent beaucoup d'argent

pour ‘enivrer’ des centaines de pauvres jeunes gens. Ainsi intoxiqués, ces jeunes hommes se trouvent à la solde des politiciens et sont obligés soit à voter pour ceux-ci, soit à renoncer à leur droit de vote si cela allait favoriser l’opposant. L’affaire est bien sûr immorale et criminelle.

b) Noms et altérité

Nous reconnaissons aussi un style onomastique complémentaire qui rappelle l’origine géographique des personnages même si son importance n’est pas toujours remarquable dans les textes affectés. Les noms d’origine africaine et ceux d’origine occidentale sont employés ensemble dans le corpus en général (dans douze textes) et au sein de certains textes de manière bien particulière. Les auteurs de *The Dirge of Port Laurence* (*Le chant de Port Laurent*) et *Detoxification* (*Désintoxication*) utilisent des noms pour signaler l’opposition Nord/Sud, Afrique/Occident. Dans *The Dirge*¹, par exemple, les habitants de ‘Port Lawrence’, un pays africain, et ceux du pays occidental anonyme se distinguent par leurs noms. Les premiers portent des noms qui révèlent leur origine africaine : Chief, Aoko² et Mama Aoko (la mère d’Aoko), tout comme les seconds, ceux d’origine occidentale, qui se nomment Dr. Livingstone³ et Tyra⁴. Entre les deux origines distinctes se trouve Joseph, seul personnage en qui les deux côtés, africain et occidental, se rejoignent. Le choix de ce nom dans le texte est significatif de deux manières. Premièrement, le fait que ce personnage d’origine africaine soit le seul, parmi ses compatriotes dans la pièce, à porter un nom d’origine occidentale montre d’emblée qu’il est différent ; différence qui signale une hétérogénéité culturelle. En second lieu, le nom Joseph rappelle le personnage biblique, fils de Jacob.

¹ Dans ce texte, tous les personnages ne sont pas nommés ; plusieurs existent de manière anonymes, connus seulement par les rôles qu’ils remplissent ou la communauté à laquelle ils appartiennent.

² Nom Luo féminin donné à une fille née dehors.

³ Dr. Livingstone est aussi le nom de l’un des premiers explorateurs/missionnaires à pénétrer l’Afrique pendant le XIX^e siècle. David Livingstone (1813-1872)

⁴ Prénom d’origine scandinave

À ce propos, nous notons quelques similitudes basiques entre les deux. L'histoire dans la bible nous dit que Joseph se trouve en Égypte pour réaliser une mission bien particulière¹. L'auteur de *The Dirge* se serait inspiré de l'histoire du Joseph biblique pour nommer ainsi son personnage, car il le fait partir à l'étranger pour qu'il devienne plus tard « sauveur » de son peuple dans le domaine médical. L'enjeu de l'identité inhérente au nom se manifeste plus évidemment quand, plus tard, le jeune homme, après avoir suivi sa formation, se sent différent et marque cela en modifiant son nom. Au lieu de Joseph, le jeune homme préfère s'appeler Yoseph, montrant ainsi sa duplicité. Rappelons que, peu après son arrivée à l'étranger, en ôtant le costume traditionnel, la robe identitaire de sa communauté, il avait perdu la marque principale de son identité africaine. De ce fait, nous voyons comment les noms des personnages dans ce texte dénotent les identités singulières. Là où Joseph représente un simple mélange ou une rencontre de cultures, Yoseph indique une différence initiée consciemment, un détournement voire une trahison de l'original par ce personnage.

La même tendance onomastique se trouve dans *Detoxification*, texte qui, comme *The Dirge*, oppose l'Afrique à l'Occident. Les personnages d'origine africaine sont nommés à l'Africain avec les noms originaires du continent tels que Jabali², Seriki³, Kwame⁴, et Nakaye⁵. Le seul personnage d'origine occidentale dont le nom figure dans ce texte est Lady Smith⁶. Ainsi, l'auteur utilise les noms pour identifier ceux qui sont originaires d'Afrique et ceux d'Europe, ce qui implique aussi une différence culturelle. Or, un personnage se

¹ Vendu par ses frères comme esclave, Joseph arrive en Egypte contre sa volonté. Il comprend plus tard que cela fut l'œuvre de Dieu Lui-même pour l'éprouver, le former et le préparer pour la mission en Egypte. Il devint, plus tard, le « sauveur » non seulement de ses peuples mais aussi des Egyptiens et bien d'autres en temps de grande famine qui dura sept ans.

² Nom africain utilisé dans beaucoup de pays. Le terme « jabali » est un mot kiswahili qui signifie « rocher ».

³ Nom masculin nigérien d'origine Yoruba ; c'est aussi le nom d'une ville nigérienne.

⁴ Nom d'origine ghanéen. Le premier président du Ghana s'appelait Kwame Nkuruma. Beaucoup d'africains sont ainsi nommés à son honneur.

⁵ Celui-ci n'est pas un nom de personne mais à nos yeux, c'est une contraction de deux mots kiswahilis : « na akae » qui signifient « qu'elle/il soit/demeure ! »

⁶ Originellement, Lady Smith au style anglais. Nom d'une ville sud-africaine nommée Ladysmith à l'honneur de la dame Lady Smith, femme de Sir Henry Smith, Gouverneur de la colonie du Cap.

place dans l'interstice entre les deux cultures. Celui-ci, le seul de la grande famille africaine illustrée dans le texte qui porte deux noms, Akibaya et Johnson, se distinguent également par sa duplicité. Ayant séjourné en Europe pour faire des études de médecine, il se donne le nom de Johnson pour marquer sa différence. Il refuse d'agir selon les manières de son peuple et s'attache plutôt à Lady Smith, sa « femme »¹, pour se montrer plus européen qu'africain. Cependant, ce nom indique aussi sa perte d'identité voire la trahison de son peuple. En effet, il chante les louanges de ce qui appartient au monde occidental et méprise ce qui appartient à sa propre communauté africaine, comme nous le voyons dans l'extrait suivant :

<p>Jabali: Akibaya Akibaya: I am Johnson you herbalist. Jabali: I am your elder brother Aki... Johnson. Treat me with respect. Akibaya: Not when you do not respect my wife. She is a chief explorer from the west. Out there, her word is law.</p>	<p>Jabali: Akibaya Akibaya: Je suis Johnson, toi herboriste. Jabali: Je suis ton frère aîné Aki... Johnson. Tu me dois du respect. Akibaya: Pas quand tu ne respectes pas mon épouse. Elle est exploratrice en chef de l'Ouest. Là-bas, sa parole est la loi.</p>
---	---

(Detoxification, p. 3)

Son abandon du nom patrimonial, Akibaya, atteste de son rejet des traditions africaines. Le rapport entre le nom et l'identité culturelle se voit davantage quand, plus tard, ce même personnage réclame son nom original, Akibaya, tout en rejetant le nom emprunté, Johnson. Après ce « revenir à lui-même », nous lisons :

¹ Dans le texte, Lady Smith avoue avoir utilisé le mariage comme un déguisement pour ses projets : atteindre et s'emparer de la richesse dans le pays d'Akibaya.

<p>Lady Smith: Johnson, come and fly the chopper. We have to get the spares from beyond!</p>	<p>- Johnson, viens piloter l'hélicoptère. Nous devons chercher les pièces de rechange d'ailleurs !</p>
<p>Akibaya: Don't you ever call me by name again!</p>	<p>- Ne m'appeler plus jamais par ce nom !</p>
<p>Lady Smith: (<i>caught off guard</i>) What!?</p>	<p>- Lady Smith : (<i>Prise au dépourvu</i>) Quoi !?</p>
<p>Akibaya: (<i>Firmly, with finality</i>) I am Akibaya and not Johnson. You poisoned me against my people; you enslaved me to foolishly dance unto your whims. But it is over Lady Smith, over!</p>	<p>- (<i>Fermement, avec finalité</i>) Je suis Akibaya, et non Johnson. Tu m'as empoisonné contre mon peuple ; tu m'as asservi à danser follement à tes caprices. Mais c'est fini, Lady Smith, fini !</p>

(*Detoxification*, p. 18)

Johnson dénonce avec véhémence ce nom occidental pour récupérer passionnément son nom africain d'origine. Ce faisant, il démontre son détour pour revenir à ses racines.

La pratique du rejet des noms occidentaux par les Africains en général et les Kenyans en particulier n'est ni nouvelle ni étrange. Elle est presque toujours liée à l'identité culturelle de la personne affectée. Les mots que prononce Akibaya dans l'extrait ci-dessus rappellent une sorte de « décolonisation de l'esprit », selon la formulation de Ngũgĩ wa Thiong'o¹. Cela découle du fait que les noms dans la tradition africaine n'étaient pas attribués au hasard. L'exercice de nommer les enfants suivait un système bien établi dans la culture de la communauté. Ainsi, les noms africains sont porteurs de sens et définissent l'identité de la personne. Les Luo, par exemple, nomment les enfants selon la saison et le moment de la naissance de l'enfant². De même, un événement historique important peut déterminer le nom d'un enfant né pendant ou juste après ce phénomène-là. La pratique d'associer les noms au statut identitaire n'est

¹ Nous l'empruntons au titre de son livre: *Décoloniser l'esprit*, traduit de la version originelle, *Decolonising the Mind*.

² Asenath Bole Odaga, *Oral Literature, The Educatinal Values of the Luo Oral Naratives*, Kisumu, Lake Publishers and Enterprises Limited, 2011, p. 49.

pas nouvelle chez les Africains. Depuis les temps de la colonisation, il y a eu résistance aux noms occidentaux par des Noirs qui les considéraient comme une marque de subjugation. Comme nous l'avons déjà vu plus haut, les Blancs ont employé comme stratégie de maîtrise des Noirs, la procédure de « nommer ». Pour exercer leur pouvoir sur le territoire colonisé, ils ont, à leur façon, attribué des noms aux lieux et aux choses. Cette procédure a été appliquée aussi aux personnes. Une fois la religion chrétienne introduite, les Africains devaient porter des nouveaux noms attribués au moment du baptême. Cependant, ces noms ne portaient aucun sens par rapport aux traditions africaines, d'où le rejet de ceux-ci par beaucoup d'Africains.

Si nous remontons dans l'histoire du Kenya, nous trouvons deux personnalités importantes qui ont agi sur les noms. Le premier vice-président du Kenya, Jaramogi Oginga Odinga, pendant qu'il enseignait à l'école de Maseno dans les années 1940, prend note des discriminations et des injustices commises par les Blancs contre les enseignants africains. Pour protester et manifester son désaccord, il commence par rejeter son nom chrétien, Adonijah. Désormais, même ses enfants ne porteraient que des noms africains, *luo*¹. Une trentaine d'années plus tard, nous trouvons Ngũgĩ wa Thiong'o qui rejette le prénom « James » pour des raisons liées à l'identité culturelle. À propos de *James Ngũgĩ*, Aaron Bady écrit :

C'était *James Ngũgĩ* qui avait été dédaigneux de son héritage africain, qui avait joué le théâtre shakespearien, qui avait été un boy-scout, qui s'était converti au christianisme évangélique, et qui avait cru au mythe libéral d'une mission bienveillante de

¹ J. Makong'o et al, *History and Government Form 2*, p. 178: « These expectations challenged Odinga to critically analyze himself. His conclusion was to defy all condescending European demands, and he begun by rejecting colonial authority based on European domination and African obedience. Instead of being called Mr. Adonijah, he would henceforth be known as Ajuma Oginga Odinga. He gave his children African names even though he insisted that they get baptized in church. »

l'impérialisme britannique qui devait éduquer et élever
l'Afrique noire.¹

Cela rappelle le trouble de Saïd qui, nommé Edward, s'était senti mal placé, déraciné et cela pendant une bonne partie de sa vie. il écrit, dans son autobiographie:

J'avais la sensation constante de « ne pas être à ma place ». Ainsi, il m'a fallu environ cinquante ans pour m'habituer ou plutôt pour être moins dérangé par cet « Edward », prénom anglais insensé accolé de force au nom de famille Saïd, indubitablement arabe. »²

C'est pour libérer l'esprit que Ngũgĩ renonce non seulement au nom, mais aussi à la langue anglaise comme code d'expression dans ses écrits. Quoique de nombreux Kenyans préfèrent ne pas porter un nom d'origine occidentale, la société kenyane actuelle est en général très mixte. En effet, les préférences se regroupent en trois: la préférence pour les noms africains seulement, la préférence pour une combinaison de l'occidental et l'africain, ce qui est le cas le plus commun et une troisième catégorie intéressante apparue récemment où ne sont préférés que les noms d'origine occidentale³.

c) Noms et hybridité

Dans notre corpus, le scénario du composite se voit dans nombre de textes qui affichent les noms des personnages d'origines différentes sans attacher une signification particulière aux origines de ces noms. Il s'agit juste d'une représentation de la société actuelle hétérogène. À titre d'exemple, le texte *Le Furoncle* regroupe les noms des différents groupes ethniques du Kenya (Enkare,

¹ Aaron Bady, « The two Ngũgĩs : Ngũgĩ wa Thiong'o's *In The House of the Interpreter*. » <https://lareviewofbooks.org/review/the-two-ngugis-ngugi-wa-thiongos-in-the-house-of-the-interpreter>. Consulté le 5/3/2014. Notre traduction de l'anglais. Nous soulignons.

² Edward Saïd, *A contre-voie*, 2012, p. 21

³ Ce dernier cas ne figure pas dans nos textes mais nous nous permettons de citer des exemples des connaissances kenyans dont les enfants se nomment Alphonse David, Serena Gillian, Maxwell Bruno, Scott, Castro Hamilton etc.

Mbaluki et Samba) ainsi que quelques noms d'origine européenne (Charlotte, Joseph, Jolyne et Fabien). Cela reflète la réalité contemporaine dans le pays en ce qui concerne les noms, sans pour autant toucher à ses relations avec l'Occident. L'histoire dans ce texte se déroule principalement dans une école secondaire et montre l'un des défis internes relevant de l'actualité de la société kenyane. De la même manière, en puisant dans presque toutes les communautés kenyanes, l'auteur de *Tentation ratée* vise une représentation équilibrée du pays pour montrer que le problème dont il parle affecte toute la population. Ces textes, comme la plupart des textes du corpus, se limitent aux affaires du pays sans impliquer l'ailleurs dans leurs fables. En outre, quelques noms utilisés dans ces textes représentent des choses de plus grande importance : des civilisations, des générations, une communauté, ou une espace géographique. Mwananchi (*La Restitution*) représente le public kenyan, spécifiquement le peuple ordinaire de la société. Pour que ces personnages représentent les Africains, l'auteur étend ses choix au-delà des frontières kenyanes pour choisir Kwame et Jabali (*Detoxification*), noms qui sont vite et facilement reconnus partout en Afrique.

Les différentes tendances onomastiques qui se distinguent dans notre corpus dévoilent les préférences variées de ces auteurs kenyans. Toutefois, nous pouvons établir un point commun à partir de ces différentes orientations: la diversité ethnique kenyane n'est pas captée dans les procédures onomastiques employées par ces auteurs. Les personnages sont nommés de manière à ne pas impliquer une tribu ou une ethnie kenyane en particulier. Au Kenya, en général, le nom est une indication importante de l'identité ethnique et culturelle d'une personne. De ce fait, nous reconnaissons vite que Kamau, Otieno, Osundwa, Kilonzo, Kiplagat et Nyambane sont respectivement originaires des groupes ethniques Kikuyu, Luo, Luhya, Akamba, Kalenjin et Kisii¹. Cependant, ces auteurs semblent éviter l'emploi des noms existants réellement dans la société kenyane, peut-être par souci de neutralité. Seule une petite dizaine de personnages portent un nom kenyan parmi les presque deux cents personnages

¹ Nous ne mentionnons ici que les premières six grandes tribus du Kenya. Au total, il y en a quarante-trois.

présents dans les seize textes ; aucune autre indication des tribus kenyanes n'est donnée dans le panorama des noms.

Là où les auteurs utilisent ces noms locaux, ce qui est rare, il est clair qu'ils ne respectent pas les connotations ethniques de ceux-ci. Ainsi, dans *Tentation ratée*, par exemple, l'auteur mélange deux noms venant de deux communautés kenyanes différentes avec des noms d'origine européenne. L'intérêt pour ces auteurs est double : d'une part, ils veulent donner à leur œuvre une image générale du Kenya, et quelquefois de l'Afrique, et d'autre part, ils voudraient brouiller toute trace de partialité en ce qui concerne les affaires kenyanes, notamment celles de nature politique. Toujours dans cette perspective de généralité, nous décelons une identification des personnages qui se base sur la profession ou le statut social de ceux-ci : Chief, nurses et Gateman, dans *The Dirge*, Principal et Supervisor dans *Lebo*, Directeur, Chef du village, Villageois, Parent, Gardien, Étudiant et Ministre dans *La Folie* ne sont que quelques exemples. Dans ce cas, les noms ne sont pas nécessaires. Le personnage est connu par ce qu'il fait dans la vie ou par le statut qu'il détient par rapport à un autre ou aux autres personnages.

Une vue comparative des pratiques onomastiques entre les textes en anglais et ceux en français révèle une variance intéressante. Considérant les trois sources de noms mentionnées plus haut dans cette section, nous notons que les auteurs d'expression anglaise optent plutôt pour les noms d'origine européenne. Un bon nombre de leurs personnages sont aussi désignés par leurs rôles ou fonctions. Ceux d'expression française préfèrent une mixité dans les noms qui caractérisent leurs pièces. Ils ont, en général, des noms tirés de chaque catégorie et ajoutent aussi les désignations par fonction ou rôle. Le tableau ci-dessous résume cette comparaison.

	TEXTE	Noms africains	Noms européens	Noms inventés	Autres¹	Total
A	<i>Detoxification</i>	6	2	1	1	10
N	<i>Lebo</i>	1	5	0	2	08
G	<i>The Storm</i>	1	5	0	3	09
L	<i>Reverberations</i>	0	5	0	9	14
A	<i>The Innocent</i>	1	7	0	1	09
I	<i>Reverse Gear</i>	1	4	0	1	06
S	<i>Empty Shells</i>	1	5	1	3	10
	<i>The Dirge of Port Lawrence</i>	1	3	0	5	09
	<i>Sous-total</i>	12	36	2	25	75
F	<i>Le Furoncle</i>	4	4	4	0	12
R	<i>Le Sénateur</i>	2	2	10	3	17
A	<i>La Folie</i>	0	1	8	15	24
N	<i>Tout se paie ici-bas</i>	1	2	3	4	10
C	<i>La Vérité au labyrinthe</i>	1	7	2	4	14
A	<i>Tentation ratée</i>	4	1	0	4	09
I	<i>Ailleurs chez les autres</i>	4	3	1	0	08
S	<i>La Restitution</i>	2	1	3	5	11
	<i>Sous-total</i>	18	21	31	35	105
	TOTAL	30	57	33	60	180
		(16,76%)	(31,84%)	(18,43%)	(33,52%)	(100%)

¹ Cette catégorie comprend des désignations par rôle et statut tels que : Teacher, Parent 1, Police Guard etc. ainsi que des personnages collectives par exemple : Crowd, Nurses, All etc.

Tableau 1 Fréquences des catégories des noms dans les différents textes du corpus.

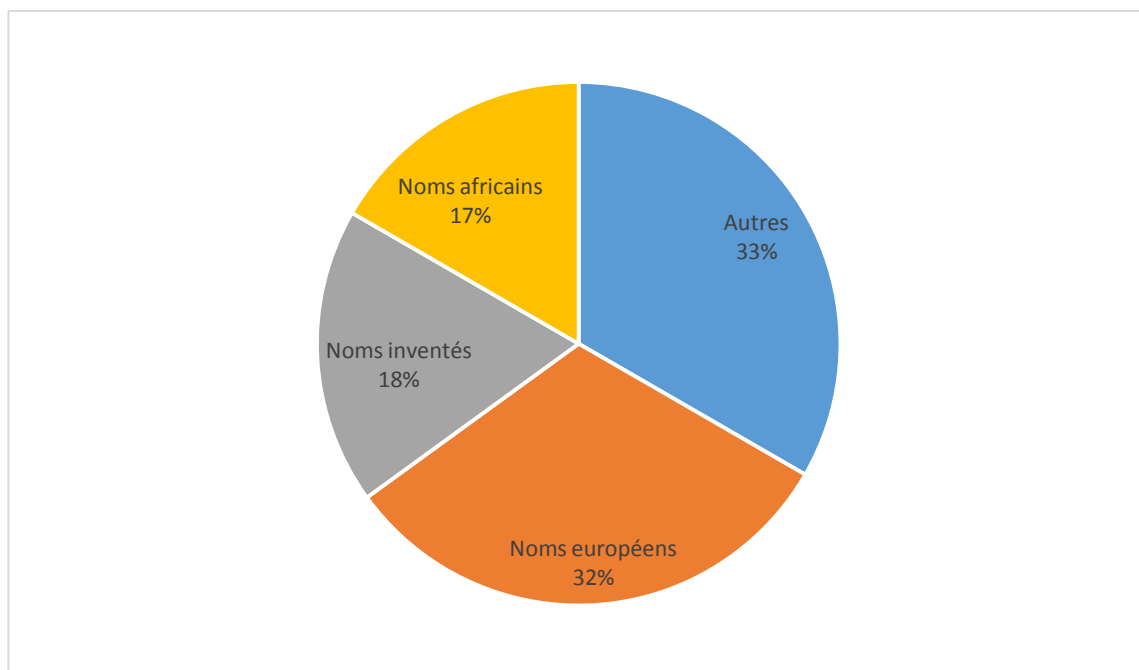


Figure 2 Présentation graphique des tendances onomastiques du corpus

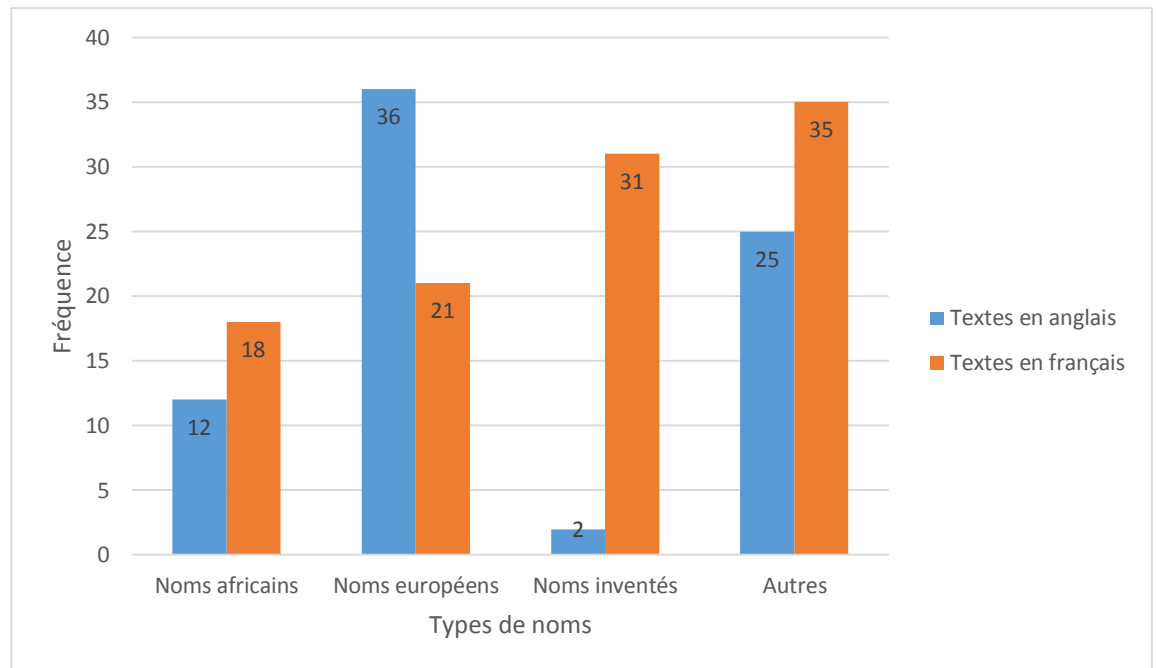
De cette présentation globale des noms des personnages dans le corpus entier, la catégorie « autres » englobe 33,5% des noms, ce qui est le plus fréquent. Il s'agit ici des désignations plutôt neutres telles que les fonctions des personnages. Les noms européens obtiennent 31,84% alors que les noms africains sont représentés à hauteur de 16,76%. Les noms inventés obtiennent, eux aussi, 18% de l'ensemble. Ils viennent en seconde position après les noms européens. Cette distribution suscite la curiosité par rapport à la question de représentation d'identité culturelle. Nous observons que les noms européens dépassent les noms africains de plus de 15%, un écart significatif. Ce rattachement des auteurs aux noms étrangers par rapport aux noms africains donne l'image de ce qui se passe dans la société kenyane chez les jeunes. Nous avons noté plus haut la tendance chez les adultes de préférer les noms africains, ce qui mène à l'abandon des noms européens donnés à la naissance. Le résultat

est que les noms européens se trouvent plutôt chez les jeunes que chez les adultes. C'est la même réalité que présente le corpus.

La catégorie « Autres », qui ne présente vraiment pas de rattachement culturel, est toutefois la plus fréquente. Nous avons fait allusion à l'objectif de neutralité qui mène à l'emploi des termes significatifs pour désigner les personnages. Il ne manquerait pas de noms dans le répertoire des noms africains pour nommer les personnages de divers caractères. Toutefois, les auteurs semblent les éviter pour privilégier l'emploi de désignations sans lien ethnique. Nous estimons que la grande diversité ethnique kenyane rend la population très sensible aux questions qui touchent à l'ethnie.

Malgré ces observations générales sur le corpus, il y a une distinction importante entre les noms dans les textes en anglais et en français.

	Noms africains	Noms européens	Noms inventés	Autres	Total
Textes en anglais	12 (16%)	36 (48%)	2 (2,67%)	25 (33,3%)	75 (100%)
Textes en français	18 (17,14%)	21 (20%)	31 (29,52%)	35 (33,3%)	105 (100%)



De cette distribution, les tendances onomastiques diffèrent beaucoup entre les auteurs des textes en anglais et ceux des textes en français. Pour ce qui concerne les premiers, les noms européens sont les plus fréquents avec presque la moitié de tous les noms (48%). L'écart entre ceux-ci et les noms africains (16%) est de 24 noms ou 36%. Ces auteurs recourent très peu aux noms inventés (deux noms ou 2.67%). Pour les textes en français, c'est la catégorie « Autres » qui prime (33.3%) suivie des noms inventés (29.52%). La grande différence entre les deux groupes de textes est culturellement significative. Si les auteurs de langue française préfèrent inventer des noms ou recourir aux désignations selon le rôle du personnage, c'est parce que le français, contrairement à l'anglais, présente une complexité culturelle chez les Kenyans. Or, des 105 noms dans ce sous corpus, seuls 18, le minimum, sont africains. Les vingt et un noms européens sont surtout en version française. Par ailleurs, en considérant les deux catégories les plus fréquentes, le souci de rester plus dans le cadre du français y est évident comme nous l'avons observé dans l'emploi de la langue. Ainci, beaucoup de noms inventés relèvent de la langue française. Nous comptons, à titre indicatif, les

noms tels que M. Balai, Mme Espoir, Mme Soutien, M. Bourreau, Fiston, Passepartout et Demi-Dieu.

Un paradoxe s'affiche dans l'onomastique, en général, et dans celle des auteurs d'expression anglaise, en particulier. Une préférence notable apparaît pour les noms d'origine européenne dans la plupart des textes en anglais, alors que la majorité de ces derniers traite des affaires internes kenyanes. Là où il est question de l'opposition Afrique-Europe, les auteurs sont conscients de l'importance du choix des noms, ce qui fait qu'ils n'emploient les noms d'origine européenne que pour désigner l'Occident. Dans le quotidien kenyan, cependant, nous remarquons à travers les noms des personnages que la population s'identifie facilement aux Européens. En d'autres termes, les kenyans ne se limitent pas aux noms d'origine kenyane pour se nommer, mais empruntent aussi des noms d'origine occidentale. Rappelons qu'il existe au Kenya, parmi les groupes ethniques locaux, des systèmes bien établis de nominalisation. Un nom que porte quelqu'un chez les Kenyans constitue tout un texte qui identifie la personne. Chez les Luo du Kenya par exemple, les noms s'attribuent selon des critères différents, mais significatifs dont les exemples suivants :

- le moment de la journée : Akinyi/Okinyi – une fille/un garçon né(e) le matin ;
Amondi/Omondi – une fille/un garçon né(e) très tôt, avant le lever du soleil ;

(Notons que pour la version masculine, la lettre 'O' prend la place du 'A' féminin)

- le temps : Akoth/Okoth pour l'enfant né quand il pleut ;

- la saison : Adwar/Odwar pour la saison de chasse ; Akeyo/Okeyo pour la saison de moisson ; Aketch/Oketch pour la saison de famine ;

- un événement particulier : Kiche, pour l'enfant, fille ou garçon, né(e) quand il y a un campement ; Abonyo/Obonyo pour celle/celui qui est né(e) quand il y a pestilence des sauterelles)¹.

Compte tenu de ce rattachement aux pratiques culturelles, le fait d'attribuer des noms venant d'ailleurs signale une identité différée qui, de sa part, indique une hybridité culturelle.

3.3.2 Personnages subversifs

Rappelons que le personnage occupe une place dans le réseau de relations possibles dans une œuvre de théâtre, telles qu'elles sont décrites dans le schéma actantiel. Ayant élaboré le fonctionnement du schéma actantiel plus haut (chapitre 2), nous remarquons que le personnage remplit, à chaque moment de sa présence dans la pièce, une fonction ; il accomplit une ou certaines action(s) qui détermine(nt) son caractère. En cela, chaque personnage de théâtre est ce qu'il est à cause des relations qu'il tient avec les autres personnages dans la même pièce de théâtre. Ces relations peuvent être d'ordre familial, social, religieux, politique, sentimental ou autre. Ainsi, un personnage subversif, par exemple, le sera à cause de ses actions réalisées et ses discours prononcés dans sa coexistence avec d'autres personnages. Notre corpus démontre une variété de types de personnages dont certains s'affichent plus que d'autres. L'homme religieux figure de manière prononcée dans plusieurs textes, évoquant ainsi des sujets importants.

a) La métaphore de l'homme religieux

Le personnage religieux fait facilement l'objet de la représentation de la subversion depuis des années, notamment d'un caractère hypocrite. Cela est dû,

¹ Pour les exemples ici donnés, nous recourons à notre propre connaissance et expérience du fait que nous sommes de cette communauté Luo du Kenya.

probablement, au fait que la religion exige la droiture, laquelle est une caractéristique qui a comme négation la duplicité, la fausseté, l'hypocrisie. D'ordinaire, toute personne religieuse est censée être sans souillure de malversation. Il est perçu comme celui qui connaît la loi et donc, qui serait la première à la respecter en toute situation. Jésus, par exemple, traita les pharisiens d'hypocrites, car ils ne pratiquaient pas ce qu'ils enseignaient. Ceux-ci enseignaient la vérité, ce qui était bien, mais ils avaient du mal à la pratiquer eux-mêmes, d'où le reproche de Jésus : « Hypocrites ! Essaie vous a fort bien dépeints dans sa prophétie : *Ce peuple m'honore du bout des lèvres, mais, au fond de son cœur, il est bien loin de moi !* »¹. En se comportant ainsi, ce personnage devient un trompeur. Cependant, cette tromperie n'est pas gravée sur le front de la personne, mais se manifeste dans le langage et l'action. Pourquoi, se demanderait-on, beaucoup de malfaiteurs se cachent-ils derrière la religion, se déguisant en prêtre, frères et sœurs, pasteurs ou prédicateurs ? Jésus prophétisa la présence dans le monde de ces *loups en peau d'agneau*² et le théâtre ne fait que mimer cette réalité tout en l'utilisant pour caricaturer d'autres situations non religieuses.

La présence de ce type de personnage dans notre corpus prouve le fait que le pasteur ou prêtre imposteur est une figure typique dans le théâtre kenyan. Cela s'explique par le fait que le Kenya est en général un pays qui se dit religieux³. À part les instances illustrées dans des classiques kenyans, tels que l'archevêque Elton Muthemba dans *Redemption*⁴ et Brother Josiah dans *She Ate the Female Cassava*⁵, nous rencontrons la même figure dans nos textes. Ce caractère est incarné par le Révérend Kwito dans *The Storm*, Masanga (aussi le pasteur) dans

¹ *La Sainte Bible*, version semeur, 2000, Mathiew 15.7-8. Aussi Esaïe 29.13

² *Ibid*, Matt 7 :15 : « Gardez-vous de ces faux prophètes ! Lorsqu'ils vous abordent, ils se donnent l'apparence d'agneaux mais, en réalité, ce sont des loups féroces. »

³ Sur le plan religieux, la population kenyane se divise en 11.1% de musulmans, 23.3% de chrétiens catholiques, 47.4% de chrétiens protestants et 11.8% de chrétiens non catholiques et non protestants.

⁴ David Mulwa, *Redemption*, Nairobi, Longhorn Publishers, 1991. L'auteur, un illustre dramaturge kenyan, est actuellement professeur des études théâtrales à l'Université Kenyatta au Kenya.

⁵ Jimmi Makotsi, *She ate the female cassava*, Nairobi, East African Educational Publishers, 1988.

Le Sénateur, Frère Bourreau dans *Tout se paie ici-bas* et l'évêque Joseph Ngaira dans *Lebo*. À travers ces personnages, les auteurs s'attaquent aux maux sociaux, religieux et politiques dans le pays. Ils se donnent la tâche d'exposer et de dénoncer les manières corrompues et ténébreuses de certaines personnalités dans la société kenyane.

D'ordinaire, il n'y a rien de commun entre le clergé et l'assassin, le violeur, l'adultérin ou l'avidé. Néanmoins, nous trouvons dans ces textes, des pasteurs qui incarnent tous ces attributs. De manière plus prononcée, il y a des meurtriers, tels que le Révérend Kwito (*Lebo*) et le Frère Bourreau (*Tout se paie*). Kwito, après avoir violé sa fille, tue sa femme, seule dépositaire de l'information concernant cet acte hideux. Plus tard, pour prévenir la révélation de ses faits abominables, il essaye d'éliminer Priscilla, la sœur de sa femme, qui le défie de confesser ses péchés. L'audace de sa belle-sœur le pousse à poursuivre davantage son chemin malin. Dans la conversation suivante, nous voyons le désespoir de ce révérend qui cherche à tout prix à éviter les conséquences immanentes de ses actions.

Rev: For the last time Priscilla I am not requesting but demanding that you tell me what you told your son regarding John's sex.	[- Pour la dernière fois Priscilla, je ne demande pas, mais j'insiste que tu me dises ce que tu as dit à ton fils concernant le sexe de John.
...	...
Priscilla: The answer lies in your wife's death. How did she meet her death?	- La réponse se trouve dans la mort de ta femme. Comment a-t-elle trouvé la mort ?
Rev: Don't remind me of the past.	- Ne me rappelle pas le passé.
Priscilla: The past is slowly catching up with you.	- Le passé te rattrape lentement.
Rev: I am getting fed up with you. What do you know about my wife's death that you link to John's sex?	- J'en ai assez de toi. Que sais-tu de la mort de ma femme et que tu rapportes au sexe de John ?
Priscilla: Your hands are blood stained and your fingers still drip with blood	- Tes mains sont tachées de sang et tes doigts coulent encore du sang.

Rev: So you know.

- Tu sais donc]¹

(*The Storm*, p. 9)

L'hypocrite craint toujours d'être dévoilé et fait tout pour le bloquer. C'est cela qui entraîne d'habitude de sa part, une série de tromperies conçues pour brouiller toute évidence dans le but de maintenir, aux yeux de ses interlocuteurs, son vraisemblable *bonne image*.

Traitant l'aspect commercial de cette question, le texte *Tout se paie ici-bas* théâtralise, lui aussi, le dévot criminel. Le Frère Bourreau n'est pas ce qu'il prétend être : un croyant fidèle de l'église qu'il fréquente avec sa famille. Aux yeux du monde, et même devant sa famille, c'est un homme d'affaires réussi qui gagne sa vie en fabriquant des cercueils pour la vente. Cependant, ce qu'il fait en cachette, derrière le voile de son affaire, vient bouleverser le monde une fois révélé. Alors que Kwito tue pour couvrir les traces de ses crimes, Frère Bourreau, lui, fait du meurtre une partie intégrante de son affaire : il tue pour s'enrichir. En réalité, ce malfaiteur manie toute la séquence des faits et crée lui-même les circonstances qui mèneront à la demande de ses services. Il propose ensuite des cercueils à prix bon marché. Évidemment, cette pratique existe dans la société kenyane et les criminels qui y sont impliqués en font une affaire clandestine et en plein essor. Silas Temba n'est pas le premier à représenter ce genre de caractère dans une œuvre dramatique. David Mulwa, grand dramaturge kenyan, a présenté un tel personnage dans sa pièce *Redemption* où l'archevêque auto-imposé, Elton Muthemba, fait sa fortune en exploitant les fidèles de son église. Avec l'aide de sa complice, l'avocat Chilulu, il s'empare de la propriété des croyants de son église tout en leur faisant des fausses promesses. Il triche et recourt aussi aux menaces pour atteindre ses objectifs. Finalement, les deux contemplent même l'assassinat de Kitaka, une personne pauvre qui refuse de participer à leurs complots. La politique locale fonctionne plus ou moins de la

¹ Notre traduction.

même manière. C'est une politique d'exploitation des faibles. Ce sont les pauvres qui paient cher pour que les riches, qui sont avant tout des politiciens et des hommes d'affaires, s'enrichissent davantage. La souffrance, voire la mort du pauvre ne touche aucunement le cœur du riche politicien ou homme d'affaires. Ainsi, se révèle une société des extrêmes : les très riches et les très pauvres, les très honnêtes et les frauduleux.

La politique, tout comme la religion est beaucoup touchée par l'hypocrisie. Nous trouvons, outre les hommes religieux, le politicien marqué de la tartuferie. Dans notre corpus, l'homme politique n'est pas montré directement comme tel, mais il est représenté sous d'autres formes. C'est le cas de M. Sokomoko dans *La Vérité au labyrinthe*. En tant que président de l'université, il représente le président du pays ou n'importe quel autre politicien haut placé dans le gouvernement. Son comportement se met à l'encontre de ce qui est attendu de tout dirigeant : la droiture, l'honnêteté, la justice et le non favoritisme. Sa préférence pour son fils et le fait qu'il impose celui-ci, même les résultats des élections montrent le contraire, sont des manifestations de sa déloyauté. Nous voyons là une manifestation ouverte du népotisme qui sous-entend aussi le tribalisme. Ces deux types de favoritisme nuisent beaucoup à la paix lors des élections. Ce texte d'Eshery Munala indique également le type de violence et le désordre qui suit souvent toute élection qui est entachée d'irrégularités. Au Kenya, ces tendances sont bien captées dans cette affirmation de Rasna Warah : « nous avons sacrifié notre identité kenyane à l'autel de l'identité ethnique. Nous avons créé une culture où la richesse et le pouvoir pour eux-mêmes sont perçus comme de bonnes causes à poursuivre »¹. Dans son livre cet auteur questionne la culture politique au Kenya selon laquelle les dirigeants exercent une dominance totale sur les citoyens. Cependant, ces citoyens ne sont pas exonérés de faute malgré leur souffrance. Kimani Njogu les accuse de ne pas fixer des critères et

¹ Warah R. note dans le quotidien *Daily Nation* du 18 février 2008 : « We have sacrificed our Kenyan identity at the altar of ethnic identity. We have created a culture where wealth and power for their own sake are seen as worthy goals ... ».

des attentes assez rigoureux pour ceux qui les gouvernent¹. Lors des campagnes électorales parlementaires et présidentielles, les discours idéalistes de la part de la majorité des candidats suffisent pour les reconnaître comme imposteurs. Malheureusement, quoiqu'ils connaissent les manières corrompues et les caractères sournois de certains candidats, les citoyens finissent presque toujours par les élire aux postes politiques : une contradiction encore à déchiffrer. L'hypocrisie, on pourrait se demander, est-elle donc devenue une profession si respectée même de ses victimes ? Elle serait, paraît-il, un crime à la mode comme le dit le personnage Dom Juan, chez Molière².

Nous reconnaissons les personnages hypocrites non seulement par leur acte, mais aussi par leur discours et celui tenu sur eux. Soit ils tiennent une parole qui est invraisemblablement trop bonne, soit leur discours trahit leur mensonge en laissant passer des marques de culpabilité. Le révérend Kwito, par exemple, qui tue à coup de couteau, déclare ironiquement qu'il déteste voir du sang et procède même à fuir la scène (cf. *The Storm*, 4). Provenant de quelqu'un qui fait couler le sang de ses victimes, cette déclaration s'avère fortement contradictoire. Son acte de fuite qui suit est également exagéré. Lui qui n'a pas été touché par la souffrance et les sanglots de sa propre fille quand il la violait ; lui qui n'a pas hésité ensuite à mettre fin à la vie de sa femme par le couteau, deux actes de violence qui supposent l'écoulement du sang, prétend à ce point de ne pas pouvoir supporter de voir du sang. D'ailleurs, à cet instant, il ne s'agit que de quelques traces de sang qui proviennent de la main de son petit-fils, dû à l'agression de l'outil qu'il utilise pour creuser. L'intensité de sa réaction provoque la curiosité. Sa fille, Maria, en est consciente et n'est pas du tout trompée par son acte de sainteté. Comme elle est déjà tombée victime de cet

¹ Kimani Njogu (ed.), *Culture, Performance and Identity. Paths of Communication in Kenya*, Nairobi, Tunaweza Communications, 2008, page x. Il écrit: « In a sense, the crisis in Kenya is one of identity and leadership and the failure by Kenyans to set higher benchmarks and expectations for those who govern them. »

² Dom Juan : « Il n'y a plus de honte maintenant à cela, l'hypocrisie un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. [...] et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art, de qui l'imposture est toujours respectée et quoi qu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle » *Dom Juan* 5.2. (Acte V, scène 2).

homme « saint », elle regarde au-delà de l'habillement extérieur de la fausse pureté pour voir le meurtrier horrible caché dedans. C'est ainsi qu'elle remarque le malaise de son père. Sachant bien qu'il est dangereux, elle n'hésite pas à lui faire savoir qu'elle se méfie de lui:

Maria: Don't come close to me. Keep your distance. Reverend: Maria, why that kind of reaction? Maria: Father, dont <i>pretend</i> that you dont know.	[- Ne t'approche pas de moi. Garde ta distance ! - Maria, pourquoi cette réaction ? - Père, ne prétends pas ne pas savoir.] ¹
--	---

(*The Storm*, p. 3)

En employant le terme « prétendre », elle lui annonce sans équivoque son imposture. Elle lui déclare qu'il n'est pas, en vérité, ce qu'il doit être, c'est-à-dire père et pasteur. Un père, tout le monde le sait, n'est pas censé, sous aucun prétexte, avoir des rapports sexuels avec sa fille, sans compter le viol. De même, un pasteur, homme chargé de la responsabilité de guider le monde dans le chemin de la droiture, ne doit pas violer expressément la loi de Dieu, qui est aussi la loi des hommes. Ce qui n'est pas connu de Maria même à ce moment, et qui restera ainsi jusqu'à la fin de la pièce, est que c'est son père qui a tué sa mère. Malheureusement, c'est toujours en aval, avec les effets négatifs des choses dites ou faites, que la victime de l'imposteur se rend compte de la magnitude de fausseté chez celui-ci. Des fois, il est trop tard pour tout dédommagement et les victimes du comportement hypocrite n'ont qu'à persévérer ou souffrir les séquelles de ce mal.

Toute personne hypocrite n'aimerait pas être démasquée et normalement elle fait tout pour prévenir cela. Un discours ou une action qui touche à son caractère le met toujours mal à l'aise. C'est pour cela que Révérend Kwito est troublé quand son petit-fils commence à creuser la tombe de sa mère. Cette

¹ Notre traduction.

action, littérale dans cette histoire, a aussi un aspect symbolique. Elle renvoie au commencement des investigations qui mèneront au dévoilement du caractère criminel du révérend. Les mots de John attestent cela quand il s'adresse au sang: « Sang, je vois au travers de toi, je vois des images dont je ne sais rien, ... »¹. Une telle investigation n'est jamais facile et demande beaucoup de courage, de patience et de persévérance. Ce fait est symbolisé par l'acte de creuser une tombe, seul, d'ailleurs une tombe qui date de quinze ans. En réalité, les restes de sa mère, s'il les trouve, ne peuvent pas lui fournir les réponses à ses questions. Cependant, John déclare son intention de poursuivre l'affaire à sa fin. « Les doigts me font mal [dit-il], mais je n'abandonnerai pas. »² La détermination de John fait peur à son grand-père qui finit par fuir la scène. Ce dernier pressent déjà le danger menaçant qui accompagnera le décodage du mystère actuel.

L'évolution des faits dans cette histoire rappelle ce qui se passe dans la pièce de théâtre *Redemption*. C'est par peur d'être dévoilé que l'archevêque Elton Muthemba supplie le jeune pasteur, Manela, de ne pas « creuser trop profondément ». Au lecteur, cette conversation laisse entrevoir sa dissimulation :

<p>Manela: Yes, Archbishop, it's amazing how we shepherds of the flock of Christ can break them and lead them astray.</p> <p>Elton: (<i>A bit uneasy</i>) Astray?</p> <p>Manela: Yes Archbishop, but as I said, it's a bit too early to fit the pieces together and get a full coherent picture.</p> <p>Elton: Pieces? What pieces?</p> <p>Manela: This valley intrigues me, like a jigsaw puzzle.</p> <p>Elton: Perhaps it were best you didn't bring those pieces together you know.</p> <p>Manila: Why?</p> <p>Elton: Don't dig too deep</p>	<p>[- Oui, Monseigneur, il est incroyable de voir comment nous les pasteurs du troupeau du Christ pouvons les briser et les égarer.</p> <p>- (<i>un peu mal à l'aise</i>) Les égarer ?</p> <p>- Oui, Monseigneur, mais comme je l'ai dit, il est un peu trop tôt pour rassembler les faits et obtenir une image cohérente complète.</p> <p>- Les faits ? Quels faits ?</p> <p>- Cette vallée m'intrigue, comme un puzzle.</p> <p>- Peut-être il vaudrait mieux que vous ne rassemblez pas ces faits, vous savez.</p> <p>- Pourquoi ?</p> <p>- Ne creusez pas trop profondément.]³</p>
---	--

¹ « Blood, I see through you, I see pictures that I know nothing about, ... »

² « The fingers hurt. Yet I wont relent »

³ Notre traduction.

(*Redemption*, p. 57)

Plus tard, il menace le Pasteur car il se rend compte que celui-ci ne relâche pas ses recherches de la vérité :

Elton: (<i>Threatening</i>) I thought I made it clear. Don't dig out the surface. [...]	- (<i>Menaçant</i>) Je crois vous avoir dit clairement. Ne creusez pas au-delà de la surface. [...] ¹
---	--

(*Redemption*, p. 77)

b) Les cupides audacieux

Nous venons de voir, à travers les personnages religieux, que les caractères subversifs ne sont pas à vanter, mais plutôt à cacher. Cependant, nous découvrons, dans le texte *The Innocent*, un personnage qui déjoue les principes de l'hypocrisie. Magdalene n'a pas honte d'avouer, même ouvertement, sa duplicité : « Je suis une personne mystérieuse, dit-elle, un serpent ! Je profite de ma beauté pour cacher ce que je suis. J'utilise ma beauté éblouissante et hypnotique pour avoir tout ce que je veux. »² Ceci étant une adresse au public, le fait reste bien caché de sa victime visée - Innocent. C'est dans le contexte domestique que nous trouvons Magdalene et son oncle Martin, (aussi appelé Gardener), où ils se présentent comme des personnes honnêtes, alors que leur intention primordiale est de profiter des fortunes d'Isabel et son fils Innocent. Malheureusement pour eux, ils sont démasqués avant que cela ne soit.

D'une manière ou d'une autre, les effets de l'hypocrisie sont à double tranchant. Bien qu'ils affectent des gens pendant un certain temps, les maux de l'hypocrite finissent toujours par faire boomerang sur lui-même. En d'autres termes, il souffre éventuellement des effets de ses propres actions. Cela arrive dès le moment où son masque est levé. Quelques fois, il est contraint à confesser, lui-même, son caractère comme ça se fait pour le jardinier, Martin. Cependant,

¹ Notre traduction.

² « I am a mysterious person, a snake! I use my beauty to hide what I am. I use my dazzling and hypnotizing beauty to get what I want. »

la plupart du temps, c'est contre la volonté du tartuffe que son caractère caché se révèle. C'est ainsi que Kwito est arrêté pour meurtre tout comme Bourreau et son partenaire qui sont arrêtés pendant qu'ils exécutent l'une de leurs affaires.

La mise en scène de l'hypocrisie est un exemple de la représentation de l'interstitiel dans le texte. À travers les actions des personnages hypocrites, ces auteurs mettent en scène les angoisses qui caractérisent la vie du peuple kenyan, malgré ces temps de liberté et de démocratie. De par son caractère double, le personnage hypocrite incarne la corruption et l'injustice profondément enracinées dans la société. Depuis longtemps, le personnage hypocrite est utilisé par des dramaturges pour exposer les horreurs des systèmes interdépendants de l'oppression des dépourvus, l'oppression des femmes, la violence sexuelle, la violence familiale, et la dissimulation religieuse. Quelle que soit sa forme de manifestation, l'hypocrisie contrarie le principe de l'honnêteté. Partant des évidences dans les textes du corpus, nous confirmons que l'hypocrite est incontestablement un type social existant dans la société kenyane.

La tension dramatique occasionnée par les œuvres des personnages subversifs rappelle la pression subie réellement par la population sous le règne des maîtres malhonnêtes et tyrans. Si les premiers textes postcoloniaux s'attaquant à l'hypocrisie, ceux de Mongo Beti et de Soyinka par exemple, voulaient représenter l'ambivalence coloniale, ceux d'aujourd'hui font autant dans le présent contexte de fausse liberté. Ce n'est plus le colonisateur étranger qui est parodié par les écrivains, mais le dirigeant africain devenu impérialiste local.

Ces pièces sont écrites dans un contexte de grande corruption et de l'impunité de la classe dirigeante. Elles sont consécutives aux meurtres à caractère politique et au harcèlement du public. S'inspirant de ces réalités, elles reflètent la société kenyane, déformant légèrement les faits dans sa représentation. Cette déformation est due au fait que le théâtre met sur scène même les aspects qui restent cachés du regard du public. Devant l'impossibilité de se procurer les détails véridiques de certains phénomènes tels que les meurtres mystérieux, les

auteurs recourent à l'imagination pour combler cette lacune, ce qui mène plus souvent à une représentation exagérée. Celle-ci est nourrie de l'interprétation qu'a l'auteur des situations réelles qu'il s'attache à illustrer, la perception qu'il a de ce monde de référence. Les auteurs passent aussi par le symbolisme pour représenter le réel, ce qui constitue aussi un détournement. Compte tenu de la nature des sujets traités, l'emploi du symbolique aide les auteurs à mettre l'accent sur les principes et le sens, plutôt que sur les phénomènes et les personnes tels qu'ils sont en réalité.

CHAPITRE 4. RHÉTORIQUES DE THÈMES, DE RÉCITS ET DE DISCOURS

Introduction

Dans ce chapitre, notre attention est tournée vers le contenu thématique de notre corpus, ce qui nous fait apprécier davantage les récits racontés dans les textes. La fable d'une pièce de théâtre constitue un élément de prime importance dans chaque démarche dramaturgique. Cette étape d'analyse décrypte les textes du corpus en en décortiquant les différents composants, de l'explicite à l'implicite, comme démontré par le schéma de Pavis. À part le contexte général du pays, les auteurs de nos textes pratiquent leur art au sein d'un cadre bien précis, celui du KNDF. Celui-ci, comme déjà précisé plus haut dans cette thèse, est de nature scolaire, régi par le ministère de l'Éducation au Kenya sous la filière d'activités complémentaires au programme scolaire. Il y a donc des attentes spécifiques en ce qui concerne les objectifs à atteindre et les valeurs à véhiculer. Par rapport à cela, un thème général est proposé annuellement pour chaque édition du festival sous lequel doivent opérer les auteurs (nous en avons signalé des exemples dans le premier chapitre). Normalement, cela devrait influencer le contenu des textes. Malgré cela, les auteurs ont toujours un bon degré de liberté, un espace de créativité qui leur permet de manipuler leur jeu au sein de ce cadre, pour afficher une spécificité en termes de contenu et de l'aspect idéologique. C'est cela qui définit la dramaturgie spécifique du théâtre kenyan.

4.1 Famille et société

La représentation de la famille dans la littérature est très ancienne. Cela vaut pour toute littérature, qu'elle soit orale ou écrite, africaine ou occidentale. La famille dans toutes ses formes, relevant des différentes classes sociales, et avec toutes ses expériences quotidiennes, a su inspirer l'art et la littérature pendant des siècles. Il existe de différentes explications à l'existence de la famille. Suivant la position biblique, la famille a été la toute première institution sociale établie sur cette terre par Dieu le créateur, et donc, elle est la base de toute relation qui puisse exister entre les humains. Citons le livre de Genèse à ce propos :

Dieu créa l'homme à son image, [...] il créa l'homme et la femme. Dieu les bénit, et Dieu leur dit: Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre.¹

Ensuite, en établissant l'institution de mariage, Dieu déclara :

C'est pourquoi l'homme quittera son père et sa mère, et s'attachera à sa femme, et ils deviendront une seule chair.²

Que l'homme croie en Dieu ou pas, ses paroles et son acte concernant la famille a toujours été le principe de base de la famille humaine, celle composée de l'homme, sa femme et leurs enfants.

Eric O. Ayisi, dans son étude sur la culture africaine, énumère plusieurs types ou constitutions de famille : famille nucléaire ou élémentaire, famille composée, famille naturelle, famille étendue³. Comme Ayisi l'affirme, la société africaine tient beaucoup au concept de la famille étendue qui comprend toute la descendance d'un patriarche particulier que l'on peut repérer à partir de l'arbre généalogique de la famille. Cela fait écho aussi à l'approche biblique selon

¹ *La Sainte Bible*, version Louis Segond, Genèse 1 : 27-28.

² *Ibid*, Genèse 2 : 24.

³ Ayisi Eric, *Introduction to the Study of African Culture*. P. 15-16.

laquelle les liens de parenté ont beaucoup d'importance dans l'identité d'une personne¹. Aujourd'hui, contrairement aux temps passés, il existe une variété de formes familiales qui s'écartent des principes originaux, ceux définis par les relations de sang entre parents (entendu comme mère et père) et leurs enfants. Néanmoins, l'importance de la famille, quelle que soit sa composition, reste reconnue de tous.

En tant qu'unité de base de la société, la famille se tisse dans les intrigues générales de la société et se positionne soit comme une source, soit comme un bénéficiaire des joies et des chagrins de la société. Ses membres sont aussi des acteurs dans la société en général et, dans la plupart des cas, leurs actions dans le domaine sociétal ont des conséquences sur leur famille ou, au contraire, reflètent la condition de celle-ci. De ce fait, la famille s'avère une source féconde d'inspiration pour beaucoup d'écrivains comme, entre autres, les dramaturges Bole Butake (Cameroun) et Athol Fugard (Afrique du Sud). Dans ses pièces, *Betrothal Without Libation* (2005) et *Family Saga* (2005), Bole Butake exploite le thème de l'oppression dans un contexte politique. De même, Athol Fugard, employant une approche humaniste, utilise la scène de la famille dans ses pièces *Hello and Good bye* (1965), *Boesman and Lena* (1969) et *(The) Blood Knot* (1961, 1987) pour dénoncer l'apartheid en Afrique du Sud.

Compte tenu du succès des pièces ci-dessus, il est évident que la famille est une scène efficace dans la représentation des réalités sociales et politiques. De ce fait, le théâtre, comme tout autre art, ne saurait s'en passer. C'est ainsi que les thèmes touchant généralement à la famille et à la société apparaissent dans presque chaque pièce de théâtre, selon le style et l'approche de l'auteur. Il est vrai que la famille en Afrique, tout comme d'autres institutions de la société en général, a subi, et continue à subir, les effets de la colonisation passée et du

¹ Des exemples abondent dans la bible où la lignée d'une personne est tracée pour la situer. Prenons en juste un exemple, celui de Jésus dans Mathieu 1 : 1-17 « Généalogie de Jésus Christ, fils de David, fils d'Abraham. Abraham engendra Isaac ; Isaac engendra Jacob ; Jacob engendra Juda et ses frères ; [...] Il y a donc en tout quatorze générations depuis Abraham jusqu'à David, quatorze générations depuis David jusqu'à la déportation à Babylone et quatorze générations depuis la déportation à Babylone jusqu'au Christ. » Version Louis Segond.

modernisme présent. Évidemment, la société kenyane d'aujourd'hui atteste des traits qui ne peuvent s'expliquer que par le modernisme. À titre d'exemple, la vie commune ou sociale qui marquait la société précoloniale partout en Afrique a cédé la place à une existence plutôt individualiste qui se manifeste après les indépendances. Les textes nourrissant cette étude mettent en scène ces images changeantes de la famille. Les textes *Reverberations*, *Detoxification*, *Reverse Gear*, *Empty Shells*, *Lebo*, *The Innocent*, *The Storm*, *Le Sénateur* et *Le Furoncle* soulèvent des questions pertinentes liées à la famille que nous abordons dans les sous-sections ci-après.

4.1.1 La (mono)parentalité

La parentalité implique nécessairement deux acteurs : le parent et l'enfant, car le statut de l'un est justifié par la présence de l'autre. On n'est parent que si l'on a un enfant, et l'enfant suppose nécessairement l'existence des parents. En général, la parentalité se pratique ou s'actualise dans le contexte d'une famille. Traditionnellement, la parentalité est la réserve de deux personnes, un père et une mère, du fait qu'un enfant n'est jamais procréé par un homme seul ou une femme seule. Pourtant, beaucoup d'enfants sont élevés par un parent seul. Ces dernières années, de nouvelles pratiques s'observent, bouleversant la notion de parentalité. Gerard Neyrand affirme que ce concept se prête difficilement à la définition concrète en raison de ce qu'il appelle le « télescopage sémantique », résultat d'une longue histoire d'usage¹. Avec les années, la notion de parentalité s'est morcelée et présente aujourd'hui plusieurs variantes de la forme de base, y compris: monoparentalité, pluriparentalité et homoparentalité². Nous développons sous cette rubrique, la question de la monoparentalité, du fait qu'elle est la seule forme soulevée dans plusieurs textes du corpus.

¹ Gérard Neyrand, « Pour une théorie critique de la parentalité », In Latchoumanin M. et Malbert T. (dir.), *Familles et parentalités : rôles et fonctions entre tradition et modernité*. Paris, L'Harmattan, 2007, p. 101.

² Gérard Neyrand, *ibid.*, parle d'un « dispositif moderne de parentalité qui encadre les *parents biologiques*, *parents adoptifs*, *beaux-parents*, *homo-parents* et *parents de famille d'accueil* ».

Quand il s'agit de la monoparentalité, l'idée n'est pas nouvelle en raison de certains facteurs causals, tel que le veuvage, qui n'est pas un nouveau phénomène non plus. Les autres formes de parentalités qui sont apparues au cours des années sont plutôt les résultats des mutations sociales et familiales. La parentalité, ou bien être parent, trouve sa légitimité dans le cadre de la famille dont nous estimons utile d'éclairer la forme avant d'aborder le fait d'avoir une famille monoparentale.

Il est généralement admis que la famille est l'unité de base de la société. Toutes les pratiques sociales et culturelles trouvent leur fondement dans la famille. Par tout ce qui se passe dans la société, la famille est soit soutenue et fortifiée, soit secouée et affaiblie. Traditionnellement, et dans toutes les sociétés du monde, la famille se compose des parents (père et mère) et de leurs enfants. Il peut s'agir d'un homme, de sa femme unique et de leurs enfants, dans le cas d'une famille monogame ; ou un homme, ses femmes, deux ou plus, et leurs enfants, dans le cas d'une famille polygame. Ce dernier scénario est bien commun dans les communautés africaines, notamment au Kenya, aujourd'hui tout comme auparavant. Ngũgĩ wa Thiong'o, en décrivant sa propre famille, atteste de la normalité de cette pratique dans sa communauté des Kikuyu du Kenya¹.

Ce modèle se trouve également chez d'autres communautés kenyanes comme les Luo et les Luhya². Cependant, il faut reconnaître que la notion de « famille », pour ce qui concerne la société traditionnelle africaine, dépasse les seuls membres du groupe nucléaire, entendu comme parents géniteurs et leurs enfants. Elle réunit tous les membres de plusieurs de ces unités ayant entre eux les relations de sang (*grande famille*) et de mariage (*super famille*)³. Toute

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Dreams in a time of War*, p. 5: « I don't know where I ranked in terms of years, among the twenty-four children of my father and his four wives. [...] My earliest recollection of home was a large courtyard, five huts forming a semicircle. One of these was my father's [...]. It was called *thingira*. My father's wives, or our mothers as we called them, would take food to his hut in turns. »

² Ces deux groupes ethniques habitent la partie occidentale du pays alors que les Kikuyu se trouvent au centre.

³ Un travail enrichissant est fait sur le concept de famille en Afrique par Koffi Martin Yao dans son livre *Famille et Parentalité en Afrique à l'heure des mutations sociétales*. Paris, L'Harmattan, 2014. Il dit par exemple « pour l'homme africain, [...] la famille se comprend dans le terme le

l'idéologie du mariage et de la famille en Afrique était façonnée de telle manière à assurer la continuité d'un lignage. L'enfant était perçu comme le « trait d'union de deux familles »,¹ car le mariage, qui devait introduire la fécondité, était une union non seulement de deux individus, mais de deux grandes familles. En analysant ce dispositif de la famille africaine, il en ressort qu'aucun individu ne devrait rester à l'écart de sa communauté pour vivre une vie solitaire. Tout était collectif et donc régi par la communauté. L'Africain, dans ce cas, vit et agit au sein de, mais aussi pour la communauté à laquelle il appartient. C'est pour cela que la vie en solitude est une entrée étrange dans le lexique familial africain². Le mariage faisait bien partie du rythme de la vie et rentrait dans les projets de chaque jeune et chaque parent pour ses enfants. Ce scénario de vie en communauté ne favorisait donc ni le célibat ni la monoparentalité, car un enfant appartenait à la communauté et non pas à un parent seul. De ce fait, le choix du célibat constitue une anomalie pour l'Africain, car la personne serait mal perçue dans la communauté. À ce propos, Koffi Yao explique que « pour la mentalité du peuple noir, le célibat volontaire est pratiquement inconnu »³.

Étant donné la vie communale qui caractérise la société ainsi que la valeur placée sur le mariage, le grand nombre de cas de familles monoparentales présent dans les textes de notre corpus est interpellant. Bien que la monoparentalité ne constitue pas le thème principal dans les textes qui l'évoquent, elle s'avère une question pertinente en raison de sa fréquence dans le corpus où elle a clairement des effets considérables dans la vie des personnages impliqués. Huit textes révèlent cette réalité qui envahit la société kenyane. Des raisons qui expliquent cette tendance, telles qu'elles sont présentées dans les récits, varient entre le veuvage, le divorce et le choix conscient du célibat. Considérons d'abord le plus

plus large possible, c'est-à-dire, comme un groupe comprenant des membres dont le nombre demeure illimité et toujours en évolution croissante. C'est dans ce cas que la famille africaine est dite « grande famille » par opposition à ce qu'on pourrait appeler de nos jours « famille ménage. » p. 22.

¹ *Ibid.*, p. 44

² Cela ne pouvait arriver que dans les cas de bannissements dues aux transgressions de quelques tabous.

³ Yao K., *op. cit.*, p. 119.

courant, le veuvage, présent dans quatre textes : *Reverse Gear*, *Empty Shells*, *The Innocent* et *Detoxification*.

a) Veuvage : femmes et refus de l'héritage

En soi, être veuve ou veuf n'est pas un phénomène nouveau. Ce qui n'est pas normal est le fait que la personne affectée reste seule après la mort de son époux ou épouse, surtout lorsqu'elle est encore assez jeune et peut se remarier. Dans ces récits nous rencontrons trois femmes et un homme qui perdent leurs partenaires assez tôt. L'époux de Jessica meurt dans un accident de voiture (*Empty Shells p. 1*) tandis que celui d'Isabel est tué pendant des émeutes inter-ethniques (*The Innocent, p. 3*). Pourtant, rien n'est dit sur la cause de la mort du mari d'Osuka. Ce qui est clair, suivant les paroles de son fils aîné, est que cette veuve a du succès et gagne bien sa vie :

Austin: [...] I am the first born son of my late father! [...] Mother, realize that this man is up to no good. [...] He knows you are successful, affluent and single! This makes you vulnerable mother!	[...] Je suis le fils aîné de mon regretté père ! [...] Maman, cet homme n'est bon à rien. [...] Il sait que tu es riche et seule ! Cela te rend vulnérable, maman !] ¹
(<i>Reverse Gear</i> , p. 3)	

Ces femmes, repoussant les normes de la tradition africaine en vigueur dans beaucoup de communautés, décident de se débrouiller pour élever leurs enfants sans avoir recours au remariage comme moyen de parvenir à l'assistance économique. La pratique dans la grande partie de l'Afrique subsaharienne est celle de l'héritage de la veuve par son beau-frère. C'est le système du lévirat² où la veuve est prise en charge par le beau-frère pour assurer la continuité du lignage au sein de la communauté. Auparavant, les femmes, en général, ne s'opposaient pas à cette pratique pour plusieurs raisons. D'abord, elles étaient liées à la famille

¹ Notre traduction.

² Le lévirat remonte à l'époque du judaïsme des temps bibliques

par le mariage. De ce fait, elles considèrent avoir la responsabilité d'assurer à leurs enfants une stabilité familiale au sein de la grande famille, elles-mêmes étant présentes en tant que mères biologiques. Ensuite, dans beaucoup de communautés, une fois mariée, une femme n'était plus acceptée chez ses parents. Quitter le foyer matrimonial aurait été mal perçu. Cela pourrait être assimilé à la prostitution et celle-ci n'était pas acceptée¹.

Le veuvage, surtout pour les femmes, est une affaire difficile dans la société kenyane contemporaine du simple fait que les tendances modernes se heurtent contre les pratiques traditionnelles anciennes qui disparaissent difficilement². Ce statut de femme, qui lui échoit nécessairement dans le contexte du mariage, a toujours été géré différemment dans diverses communautés selon les normes traditionnelles en vigueur. Quoique les choses aient changé avec la modernisation, il se trouve que beaucoup de femmes, même aujourd'hui, n'ont pas d'emploi qui leur permet d'être autonomes en tant que parents, notamment, pour satisfaire les besoins fondamentaux de leurs enfants. Comme le gouvernement kenyan ne propose aucune subvention pour les veuves, ces femmes, si elles n'ont pas de rémunération quelconque, sont obligées soit de dépendre de la famille large, normalement en se soumettant à leurs demandes, soit de travailler très dur pour s'en sortir. Quel que soit le cas, le veuvage reste aujourd'hui une réalité pénible et angoissante pour la majorité des femmes kenyanes.

Les lamentations de Jessica (*Empty Shells*) captent bien cette angoisse. Dans un monologue lyrique, elle pleure, bien d'années après, la mort de son époux et regrette son état de veuve. Nous apprenons aussi de ses paroles qu'elle a choisi de ne pas se remarier, mais d'affronter le défi et élever ses enfants seule :

¹ Anicet Kashamura, dans son livre *Famille, sexualité et culture : essai sur les mœurs sexuelles et les cultures des peuples des Grands Lacs africains*, explique qu'une fois entrée chez son mari, rien n'était réversible « même si son mariage était rompu, la mariée ne pouvait pas recouvrir son statut de jeune fille. Ne pouvant rentrer chez ses parents, elle devrait épouser un autre homme. La société n'accepte pas la prostitution ». p. 98.

² Yao K., *op. cit.*, affirme que « malgré que beaucoup d'éléments aient subi des transformations profondes, le système familial traditionnel en tant que tel n'a pas totalement disparu » p. 14.

Apollo! [...] I keep looking, gazing at that door every evening with this dead hope that you will come in and life will continue as usual! [...] It has been a solid 16 years since your demise, when Joshua our last born was barely, three years old. Now look, what hardship have done to this tender face that used to glow! Now rough and wrinkled! [...] You would have fought for the sake of me! [...] (*She throws the portrait down*) Bure Kabisa! (*Suddenly enter Joshua*)

Apollo! [...] je ne cesse de regarder chaque soir vers la porte, ayant cet espoir mort que tu entreras et que la vie continuera comme d'habitude ! [...] C'est déjà 16 ans depuis ta mort, quand Joshua, notre cadet n'avait que trois ans. Regarde comment les difficultés ont rendu raide ce visage qui brillait autrefois ! [...] Il fallait se battre pour moi ! [...] (*Elle jete le portrait par terre*) Bure Kabisa ! (*Joshua entre soudain*)¹

(*Empty Shells*, p. 1)

D'une vie heureuse et pleine de promesses avec son mari, elle finit par vivre sa vie seule, sans compagne, et, en plus, elle se plonge dans un domaine de travail plutôt masculin, celui de chauffeur de taxi (*Empty Shells*, 13). Les mots d'Isabel rejoignent le lyrisme chez Jessica :

Isabel: Left alone. Bitten by the fangs of widowhood and slowly consumed by the venom of loneliness. (...)

Seule. Mordue par les crocs du veuvage et consommée par le venin de la solitude. (...)²

(*The Innocent*, p. 1)

Ces deux discours nous apprennent que ces femmes vivent une expérience difficile et solitaire. Pourtant, les auteurs ont voulu ainsi les présenter au public. Le remariage, comme le prescrivent les normes traditionnelles, n'aurait-il pas été une meilleure solution pour elles ? Les situations ayant beaucoup changé, il arrive de temps en temps que la famille du feu mari n'accepte pas la veuve et cherche à la faire partir à travers des moyens très inhumains. Koffi M. Yao expose, dans son livre, le cas d'une femme ivoirienne qui, après la mort de son mari, trouve asile en Europe pour éviter les harcèlements de sa belle-famille. Celle-ci voudrait se débarrasser d'elle afin de s'emparer des biens que son mari lui avait laissés³. Des cas pareils deviennent de plus en plus nombreux. D'après Yao, cette tendance explique une Afrique qui perd progressivement ses

¹ Notre traduction.

² Notre traduction.

³ Yao K., *op. cit.*, p. 7-8.

valeurs fondamentales, telle que la solidarité, qui assuraient la survie de la famille.

Les constats de Yao ne sont pas uniques à la Côte d'Ivoire. Là où, dans le passé, les veuves étaient bien prises en charge par la belle famille, aujourd'hui, il n'y a aucune garantie de cela et beaucoup de femmes, si elles avaient le choix, préféreraient s'en passer. Malheureusement, un grand nombre ne peuvent pas et reste, malgré elles, clouées à la belle famille. À titre d'exemple, considérons ce cas recueilli par le journal IRIN¹ :

Kisumu, le 19 juin 2007 (IRIN) – Peres Atieno [...] ne savait qu'une chose : que la coutume exige qu'elle soit héritée par son beau-frère, une relation qui assurerait que l'on s'occupe d'elle et de ses enfants. Atieno n'était pas prête à devenir la femme d'un autre homme. Pourtant, elle estimait qu'elle n'avait pas de choix. « Ils m'auraient chassée si j'avais refusé. J'ai donc dû faire tout ce qu'ils voulaient, car ils étaient les beaux-parents et ils étaient responsables » a-t-elle dit à IRIN/Plus News²

Entre la veuve chassée de son foyer matrimonial et la veuve forcée à l'héritage, les auteurs présentent un cas différent : la veuve qui décide par elle-même de faire face aux défis que lui lance la vie et de survivre seule avec ses enfants. Les situations courantes dans la société seraient à la base de ses décisions de ne pas se remarier. La réalité du SIDA est celle qui conduit beaucoup de femmes à prendre le recul par rapport à l'héritage des veuves. Ensuite, avec la modernité et l'urbanisme, le coût de vie est de plus en plus élevé, ce qui rend moins attirant le projet d'héritage de femmes, car le nouveau mari aura une responsabilité beaucoup plus large³. La « nouvelle vie » ne sera donc pas confortable.

¹ Integrated Regional Information Networks ; c'est une organisation des médias qui se spécialise dans des affaires humanitaires.

² IRIN/Plus News, "Kenya: Protecting women from dangerous customs". <http://www.irinnews.org/> Consulté le 2-5-2015. Notre traduction de l'anglais.

³ Normalement, c'est un homme avec sa propre famille qui doit hériter la veuve et prendre charge des besoins économiques aussi.

D'ailleurs, la femme aujourd'hui, en Afrique comme dans le monde occidental, revendique son autonomie. Les exemples abondent dans le contexte africain où les femmes préfèrent rester seules pour éviter les abus de toutes sortes et la violence perpétrés par les hommes. Enfin, il n'y a aucune garantie que le remariage à travers l'héritage puisse résoudre les problèmes affectifs aussi bien qu'économiques de la veuve. Évidemment, les trois veuves de notre corpus échappent à tout cas de limitation.

b) L'homme africain et le veuvage

En pensant au veuvage, il est normalement plus facile de penser aux femmes. Certes dans beaucoup de sociétés africaines aujourd'hui, il est plus commun de voir des veuves que des veufs. Pourtant, nous trouvons dans *Detoxification*, un veuf - Jabali - qui, comme les trois femmes, est déjà veuf quand la pièce commence. Cet homme incarne, dans tout son comportement, l'image de l'homme africain traditionnel, passionné de son patrimoine culturel. Il décide, en dépit de sa situation, de rester seul avec son fils unique après la mort de sa femme. S'il avait agi selon les normes traditionnelles, il aurait trouvé une seconde femme pour prendre la place de la première. Cependant, Jabali n'y pense même pas. Sa prise de position est plutôt anormale par rapport à la fonction qu'il remplit dans la pièce: le défenseur assidu de la culture et des traditions africaines indigènes. Si la norme culturelle se trouve contestée chez les trois femmes qui refusent le remariage, le cas de Jabali se veut une contradiction majeure de la pratique culturelle traditionnelle.

Cet homme ne montre aucun signe pour s'aligner sur le système culturel de remariage. À l'interrogation de sa mère sur cette question, il donne une réponse toute simple :

JABALI: I am not lonely mother. I have you
and your grandson, Mosquito Legs.
Your welfare is my interest; your
health is my concern. (...)

Je ne suis pas seul maman. J'ai toi
et ton petit-fils Mosquito Legs.
Mon intérêt c'est ton bien-être ; ta
santé me préoccupe. ...¹

¹ Notre traduction.

Jabali, sans tout à fait le vouloir, devient ainsi une représentation d'un bouleversement des positions culturelles tenues depuis longtemps. Il incarne l'hybridité culturelle qui s'installe progressivement dans la société.

Alors que les femmes déplorent leurs vies de solitude, cet homme, en réclamant la compagnie de la mère et du fils, nie une telle expérience dans sa vie. D'ailleurs, le texte de *Detoxification* signale qu'il vit dans un contexte communal avec les autres membres de la grande famille : son frère Seriki et sa famille qui occupent aussi le foyer familial. Par une ténacité plutôt rare quand il s'agit des hommes et la question du mariage dans la culture africaine, Jabali n'évoque même pas le sujet de sa femme décédée comme le font Jessica et Isabel. Force ou faiblesse ? Nous notons seulement qu'étant ainsi, il refuse ses obligations, en tant qu'homme africain, de contribuer à l'agrandissement de la famille et à la continuité du lignage à travers le mariage et la procréation¹. Normalement, selon la pratique conventionnelle dans la société africaine, Jabali aurait épousé, presque tout de suite après, une autre femme qui devrait combler sa solitude et assurer les fonctions maternelles laissées par la décédée. Ce personnage, malgré l'encouragement de sa mère, refuse de le faire et se définit d'autres priorités : prendre soin de sa mère malade et de son fils. Un paradoxe s'établit : sa décision ne correspond pas du tout à sa défense fervente des traditions culturelles africaines menacées par l'occidentalisation.

Jabali s'oppose fermement à la modernité qu'il juge étrangère et corruptrice (nous y revenons dans la partie 4.3.2). Or, cela devient pour lui un vrai défi quand il s'aperçoit que le monde autour de lui change trop rapidement et que les gens adoptent la culture de l'Occident dont il ne veut rien entendre.

¹ Koffi Yao, *op. cit.*, p. 42-43. Selon l'explication que donne Yao, être « père » ou « mère » est d'une importance primordiale en Afrique. « Se marier et procréer constituent une façon de s'approprier et d'actualiser l'autobiographie des ancêtres. [...] En agissant ainsi, on contribue au maintien de la chaîne des sujets chargés de perpétuer le groupe ».

C'est pour cela, en effet, qu'il refuse de se remarier d'où cette explication donnée à sa mère :

[...], today's woman has changed. They are not like you mother, a pure African woman, a woman who knows the way of the forest. Instead, they have copied the character of Ladysmith with her western culture, now men are in trouble. They no longer roar.

[...], la femme d'aujourd'hui a changé. Elles ne sont plus comme toi maman, une femme africaine pure, qui connaît le chemin de la forêt. Par contre, elles ont imité le caractère de Lady Smith avec sa culture occidentale. Maintenant, les hommes ont un problème. Ils ne rougissent plus.¹

(*Detoxification*, p. 2-3)

La monoparentalité de Jabali s'explique donc par le fait qu'il se méfie de la nouveauté, voire de l'inconnu. Considérée sur son aspect littéral, la situation de ce personnage détourne la réalité africaine sur le plan du mariage. Malgré les tendances de modernisation qui sont en plein essor, les hommes africains valorisent toujours le mariage et n'y renoncent pas sous prétexte de la modernité ou de l'occidentalisation des femmes. En plus, une bonne moitié de la population reste toujours non-modernisée, ce qui remet en cause la déclaration générale de Jabali concernant la femme d'aujourd'hui. Par ailleurs, il est très rare de trouver des hommes africains qui vivent comme veufs. Cet univers ambigu de Jabali fait écho à l'expérience des pays africains qui, tout en poursuivant les gains du modernisme et en embrassant l'influence occidentale sur des plans divers de la vie, prétendent chérir et conserver leur héritage traditionnel culturel. Dans l'ensemble, ce rattachement à l'héritage culturel reste, pour la plupart d'Africains, au niveau théorique.

c) Femmes face aux nouveaux choix

La décision de Jabali, quoiqu'individuelle, n'est pas indépendante de l'influence de sa société qui change. De son explication à sa mère, évidemment, Jabali a peur d'épouser une femme qui a abandonné le mode de vie traditionnel pour adopter des manières étrangères. Malheureusement pour lui, il n'arrive pas

¹ Notre traduction.

à trouver une femme qui partage sa position, qui pourrait donc remplacer sa femme décédée. La méfiance de Jabali mène à considérer la question de la femme de jadis et la femme d'aujourd'hui. Le texte de *Detoxification*, consacre une partie à la description de la femme africaine. Cet intermède poétique livré par Seriki énumère les qualités de la femme africaine traditionnelle telle que l'apprécierait tout homme africain qui valorise le mode de vie et les qualités traditionnels africains. Il chante une louange à la femme idéale africaine en décrivant ses jambes, ses dents, ses yeux, sa taille. Tout ceci, d'après ce personnage, n'est pas à exposer au public, mais constitue un trésor à être découvert et exploré par l'homme qui en aura l'honneur. Pour comparer, il invite le public à bien regarder la femme occidentale incarnée par Lady Smith :

<p>[...] Look at her ! Come on just look at her ! Has she left anything for imagination ? (<i>Detoxification</i>, p. 10)</p>	<p> </p>	<p>[...] Regardez-la! Regardez-la juste! A-t-elle laissé quelque chose pour l'imagination ?¹</p>
--	----------	---

Ce sont ces deux possibilités qui se présentent à la femme kenyane aujourd'hui : l'apparence plus africaine et celle plutôt occidentale sur les plans du physique et de l'habillement. Dans la société kenyane actuelle, les adhérents et les opposants de chacune de ces deux positions existent parmi les hommes et les femmes.

Sur le plan du mariage et de la procréation, les textes témoignent aussi de nouveaux choix à la disposition des femmes. Là où des jeunes femmes comme Jessica (*Empty Shells*), Isabelle (*The Innocent*) et Osuka (*Reverse Gear*) seraient obligées de se remarier à un membre de la grande famille, normalement un beau-frère, aucune mention n'est faite de cela dans ces textes. Au moment de perdre leurs maris, toutes les trois femmes ont des enfants encore très jeunes, ce qui serait la cause de panique pour beaucoup de femmes, surtout si elles n'ont pas de moyens. Par contre, les textes révèlent, de manière très claire, les efforts fournis par la plupart de ces personnes pour ne pas se remarier : Jessica se plonge dans le travail qui lui permet de nouer les deux bouts du mois. Osuka a une bonne

¹ Notre traduction.

source de rémunération qui n'est pas précisée dans le texte. Nous le savons de la confession de son fils Austin (cf. *Reverse Gear* p.3). Isabel habite et entretient la propriété familiale qu'elle avait avec son mari et réussit à éduquer ses deux fils. Même si elle pense à se remarier, nous constatons que cela lui vient bien après que ses deux fils soient adultes, l'aîné ayant déjà sa propre famille. La résilience montrée par Jessica, la persévérance d'Isabel et la prudence d'Osuka rendent ces femmes admirables aux yeux du public, surtout des femmes.

Les auteurs vantent ainsi trois qualités dont les veuves d'aujourd'hui sont appelées à se revêtir. La narration de ce que les gens perçoivent comme faiblesse de la femme est ici contestée par la capacité de ces femmes, non seulement à résister, mais aussi à prendre soin de leurs enfants. Les traditions culturelles d'avant, concernant le veuvage, et la monoparentalité qui en résulte, sont clairement remises en question voire renversées. Si l'autonomie des femmes est plus vite reconnue aux femmes occidentales, nous percevons ici qu'à ce sujet, l'Afrique rattrape vite l'Ouest. À travers des organisations pour la revendication de l'émancipation, la femme africaine se montre de plus en plus autonome. Koffi Yao en est éloquent :

Alors que dans la société traditionnelle, la femme était quasiment subordonnée et obnubilée par sa stricte dépendance et à l'homme (son mari) et à la grande famille, elle entend aujourd'hui revendiquer sa totale indépendance et son insoumission vis-à-vis de ces deux structures que sont l'emprise du mari et celle de la grande famille.¹

Outre le veuvage, nous décelons une monoparentalité motivée par le choix personnel et conscient de la part des femmes. C'est dans *The Storm* que nous trouvons l'histoire de Maria, la mère célibataire de John, un garçon de quinze ans. Oliver Minishi introduit, dans cette pièce, un angle différent à la question de la monoparentalité. Dans une perspective plus moderne et scientifique, il présente d'une part, un cas complexe en raison de sa cause et,

¹ Yao K., *op. cit.*, p. 150.

d'autre part, des moyens entrepris pour y accéder. Pendant une bonne quinzaine d'années, Maria est tranquille et tout marche bien, au moins pour son fils. Cependant, les exigences de la culture ne sont pas aussi simplement balayées et oubliées. Bientôt, des questions surgissent qui questionnent, quoique de manière indirecte, son statut de parent célibataire. C'est par l'expérience de son fils que cela est déclenché et cette femme doit finalement faire face à la réalité. Le moment arrive où elle doit nécessairement révéler à son fils la vérité concernant sa paternité, car celui-ci est ridiculisé par ses camarades à l'école « parce qu'il n'a pas de père » (*The Storm*, 1). Confrontée finalement par son fils, elle se trouve dans une position très difficile. Le secret amer qu'elle a gardé longtemps doit être révélé. Maria n'a pas du tout souhaité, dès le début, d'être mère célibataire, mais cela ne lui est aucunement une consolation. Le viol qui a changé son destin est aussi difficile à confesser que la « paternité » de son fils.

Jeune, cette femme a eu des rêves en ce qui concerne la famille : elle voulait avoir une famille normale. Néanmoins, le viol incestueux commis par son propre père et le traumatisme qui s'en est suivi l'ont obligée à suivre une voie différente. Maria, ne pouvant plus admettre un homme dans sa vie à cause de cette expérience humiliante, tourne vers la science et ses innovations dans le domaine de la médecine¹ pour pouvoir réaliser au moins une partie de ses rêves : celle d'avoir un enfant, d'être appelée « mère »². En réponse à ce désir de maternité qui œuvre fermement en elle, elle s'est rendue chez le *Professeur*. Sa parole ne laisse aucun doute de la force qui la pousse:

Maria: [...] Professor I want a child; A child to cuddle, A child to call my very own, a child to express the fertility of my womb. A child of	Professeur, je voudrais un bébé ; un bébé à câliner, un bébé qui sera le mien, pour démontrer la fécondité de mon ventre. Le bébé de mes rêves. S'il
--	--

¹ Procréation médicalement assistée.

² Yao K., *op. cit.*, p. 119. L'auteur affirme que « la joie d'une femme africaine se nomme « enfant » ! ». C'est à René Luneau qu'il se réfère. Celui-ci proclame : « Pas de femme heureuse qui ne soit mère et ne rêve de l'être à nouveau », dans *Chant de femme au Mali*, Paris, Luneau Ascot, 1981, p. 88.

<p>my dreams. Please Professor give me the child. (<i>The Storm</i>, p. 7)</p>	<p>vous plaît Professeur, donnez-moi un bébé.¹</p>
--	---

Cette décision de Maria introduit un angle antagoniste qui caractérise certains choix faits dans la perspective de la modernisation. Le conflit entre l'ordre traditionnel et la méthode moderne se voit dans la confusion de John, le fils de Maria. Celui-ci, déjà jeune adolescent, pose des questions sur son origine et voudrait savoir qui et où est son père. Comment dire à son fils qu'il n'a vraiment pas de père, même si les raisons qui l'ont poussé à recourir à la science sont justifiées ? La décision qu'elle a prise pour contourner l'obstacle devient à ce stade un vrai fardeau, car, après avoir révélé à son fils comment il a été conçu, celui-ci la reproche en ces termes :

<p>John: Mother why? Why did you have to come this way, why did you not want a man to give you a child? Maria: I had no other way. John: What do you mean there was no other way; we have a lot of men around. Maria: No son, just understand that this is the only way to, between me and you, and we move forward. John: Move forward? From which past move forward to which present? (<i>The Storm</i>, p. 8)</p>	<p>Maman, pourquoi ? Pourquoi as-tu dû faire ainsi, pourquoi n'as-tu pas voulu qu'un homme te donne un enfant. - Je n'avais pas de choix. Que veux-tu dire par là ; il y a beaucoup d'hommes partout. - Non mon fils, comprends juste que ceci est la seule façon d'être entre toi et moi, et va de l'avant. - Va de l'avant ? De quel passé et vers quel présent ?²</p>
--	---

Les questions de John sont bien pertinentes si l'on considère les enjeux culturels en ce qui concerne la famille. Elles renvoient au système de structure communale de la famille africaine, la famille comprenant dans ce cas, non seulement les vivants, mais aussi les ancêtres morts, les aînés de la famille qui constituent la racine de son existence³. Chaque personne, notamment les

¹ Notre traduction.

² Notre traduction.

³ Yao K., *op. cit.*, explique la famille africaine ainsi: «La culture traditionnelle par rapport à la famille a toujours été conçue par les Africains, quelles que soient leurs circonstances et les

hommes, devait se situer dans la hiérarchie et, à son tour, contribuer à sa persistance. Si donc John n'a pas de « passé », comme il l'indique, inutile d'essayer de justifier le présent. Et, s'agissant du futur, de quelle biographie va-t-il assurer la continuité ? Il voit un futur impossible au sein de sa communauté. Si le mariage unit deux grandes familles, laquelle sera la sienne ? Qui donc acceptera de donner sa fille en mariage à un homme qui vient de nulle part ? Tant de questions qui troublent son esprit, mais qui n'ont pas de réponses immédiates. En effet, pour Maria et son fils, c'est bien un cas d'être coincés entre le marteau de la norme traditionnelle et l'enclume de la science moderne. Le sentiment de désespoir qui en résulte pousse le jeune garçon à décider qu'il va mettre fin à cette catastrophe. Il s'adresse donc à sa mère de cette manière:

Mother do you know the implications of this? Will I have any friends after they discover that I am some sort of experiment? Who will want to employ an experiment? Will I be able to father children of my own? Or you will expect me to clone as you did mother. I'm going to end this experiment.

(*The Storm*, p. 8)

Maman, sais-tu ce que cela implique ? Aurai-je des amis après qu'ils découvrent que je suis une quelconque expérience ? Qui voudra employer une expérience ? Pourrai-je avoir mes propres enfants ? Ou bien tu t'attendras à ce que je les clone comme tu as fait maman. Je vais mettre fin à cette expérience.¹

L'expérience difficile de John résulte du choix de sa mère rendu possible par le processus de modernisation qui englobe les innovations en médecine. Nous observons par ce cas particulier que les choix que fait Maria ne laissent pas indemne son fils. Cette liberté de choix chez les femmes rentre difficilement dans le contexte culturel africain surtout quand elle touche à la famille et au mariage. Quelles que soient les possibilités de vie dans le contexte moderne, la réalité demeure: Maria est mère célibataire dans un système qui accepte difficilement cette situation. En plus, son fils devra vivre cette dure réalité : ne pas appartenir à un lignage.

époques, comme étant l'ensemble de tous ceux qui sont liés par le sang et les traditions spécifiques se réclamant d'une souche commune.» p. 22-23.

¹ Notre traduction.

La question des choix chez les femmes se trouve également chez Tsuma et Omolo dans *Le Sénateur*. Comme nous venons de le voir dans *The Storm*, cette pièce expose les effets négatifs des choix opérés par les femmes sur leurs enfants. Yolanda, mène une vie compliquée que ni ses enfants, ni le grand public n'arrivent à comprendre. Selon la pièce, elle est mariée (cf. p. 9 & 10), mais le texte ne clarifie pas avec qui, car elle entretient deux relations amoureuses, l'une avec Jabali et l'autre avec Ndovu, d'où la question de son fils : « *Maman, je ne comprends pas tout ça. J'ai combien de pères ?* » (p. 3) et de sa fille : « *Nous voulons connaître notre vrai père. Est-ce que c'est monsieur Jabali ou monsieur Ndovu?* » (p. 6). Cependant, cette mère n'a aucune intention de leur révéler la vérité de leur paternité. Même le faux père qu'elle essaie de leur imposer n'est juste que pour satisfaire ses désirs individuels et égoïstes. Cette quête d'indépendance chez la femme s'inscrit dans « le processus de la revendication d'autonomie », pour reprendre les mots de Koffi Yao, qui, dit-il, se manifeste sur le continent africain sous l'égide du « mouvement féminin pour l'émancipation de la femme africaine »¹. Cette mère, Yolanda, se montre une femme libérale, ayant tout sous son contrôle: ses deux amants ne se connaissent pas, ses enfants ne connaissent pas leur père et chacun de ses deux amants se croit faussement être le père de l'un des deux enfants. Elle seule connaît toute la vérité et cela lui donne un certain degré de pouvoir qu'elle utilise pour manipuler les autres. Elle emploie ce pouvoir qu'elle s'est créé en chassant les deux hommes de chez elle quand, lors d'une rencontre imprévue chez elle, ils essaient de réclamer *leurs enfants*. Évidemment, c'est une grande surprise quand elle déclare : « Vous n'avez pas d'enfants ici. Donc, quittez ! » (*Le Sénateur*, p.7)

Bien que Yolanda se réjouisse de sa liberté et de l'apparente puissance que cela lui apporte, ses enfants sont en train de souffrir. Son fils, Manilla, voudrait postuler au poste de sénateur, mais il ne peut pas le faire sans s'identifier comme il faut. Une « identité complète » lui est exigée et pour cela, il doit

¹ Yao K, *op. cit.*, p. 150.

connaître son père. Comme sa mère ne veut pas le lui dire, il risque de rater le poste. La confusion et la frustration ramènent la fille à invoquer le nom de Dieu :

MALAIKA: Maman, au nom de Dieu le Tout Puissant, dis-nous la vérité une fois pour toutes. Pendant combien de temps devons-nous rester dans cette confusion ?

(*Le Sénateur*, p. 7)

Et le fils commence les menaces:

MANILLA: Non maman, tu vas nous dire aujourd'hui. Si non nous irons au tribunal.

(*Le Sénateur*, p. 7)

Évidemment, le mode de vie que choisit Yolanda crée des conflits qui l'empêchent finalement de vivre sa liberté comme elle l'aurait voulu.

d) La duplicité chez les femmes

Le texte, *Le Sénateur*, révèle, à travers la vie de Yolanda, un aspect qui contredit la nature communale de la communauté africaine. Il s'agit d'une vie en cachette. L'épisode de Yolanda face à ses deux amants confirme qu'elle mène une vie secrète dont personne ne sait rien ; une vie qu'elle n'est obligée de révéler qu'au tribunal. Elle a eu ses deux enfants avec un prêtre. Les deux amants lui servaient donc de camouflage pour cette relation normalement interdite. Cette vie secrète se trouve également chez Rhoda dans *Lebo*. Cette femme célibataire a pourtant des relations amoureuses avec plusieurs hommes dont le jeune Elvis Lebo, qui n'est qu'un élève. Sa fille de 15 ans est issue d'une relation qu'elle a eue avec Joseph, le père d'Elvis. D'après elle, sa relation avec le fils de Joseph est pour compenser la perte de son premier amour qui l'a abandonné pour épouser sa copine Sonia. Toutefois, elle a d'autres relations sexuelles ailleurs, ce qui l'a amenée à contracter le SIDA. Cette vie de femme célibataire, mais ayant des enfants, semble être préférée de beaucoup de femmes qui valorisent leur indépendance. Une telle vie est normalement provoquée par plusieurs facteurs,

notamment, le désir de maintenir sa liberté de choix, les carrières trop exigeantes qui se heurtent aux demandes d'une vie en couple, et la peur des troubles possibles qu'apporterait le mariage. Ce statut de la femme, explique Yao, est l'un des marqueurs d'une Afrique qui change. C'est un processus qui a commencé dès les indépendances en Afrique et qui évolue, malheureusement, très rapidement comme pour rattraper l'Ouest. Les situations de Yolanda et Maria subvertissent donc la norme culturelle qui reconnaît le mariage comme le seul contexte dans lequel la procréation peut être réalisée. Ces textes montrent, cependant, que le concept de monoparentalité volontaire s'établit rapidement dans le continent, le Kenya inclus, et devient de plus en plus populaire parmi les femmes.

Nous avons signalé les divorces comme cause de la monoparentalité. Pour la plupart des cas, ce sont les femmes qui obtiennent la charge des enfants. Il est rare de voir l'homme divorcé élever seul ses enfants. Cela peut toutefois arriver et le texte *Reverberations* nous fait découvrir en quoi cela peut avoir des effets négatifs. Zebedayo, protagoniste dans cette pièce, est divorcé de sa femme, Isabel, et pourtant, c'est lui qui a la garde de leur fils unique, Michael. Comme Jabali, le veuf dans *Detoxification*, ce père d'un fils ne se hâte pas à épouser une autre femme. Contrairement au cas de Jabali, le texte n'indique pas les raisons pour lesquelles celui-ci prend cette décision. À la différence de Jabali, Zebedayo, est un homme moderne, riche, qui tient un poste prestigieux dans le service de police nationale. Normalement, il n'aurait pas d'hésitations à épouser une femme moderne. Or, c'est la modernité qui est à la base des divorces qui se multiplient à travers le pays. En effet, la lutte pour l'égalité homme-femme mène à beaucoup de séparations et de divorces au Kenya, à l'heure actuelle, comme le révèle cette enquête toute récente :

Outre l'infidélité et l'argent, la lutte pour l'égalité s'installe comme la cause « moderne » des échecs matrimoniaux au Kenya, notamment chez les femmes. La moitié des femmes divorcées disent qu'elles ont quitté leurs mariages parce que

leurs époux ne les traitaient pas comme partenaires égales dans l'union¹.

Reverberations nous fait savoir que la cause principale du divorce de Zebedayo et Isabel a été l'infidélité. Or, si nous entendons bien l'excuse d'Isabel à ce propos, tout revient à la question de l'égalité entre eux : elle se vengeait de l'infidélité de son mari avec sa sœur à elle (p. 5). Habituellement, selon les traditions de quelques ethnies du Kenya, l'infidélité de la part de l'homme ne consistait pas en une offense. En effet, la sœur de sa femme pouvait très facilement devenir sa deuxième femme. Pourtant, l'adultère de la part de la femme n'était pas toléré et pouvait mener à un divorce. Le cas de leur divorce dans une cour moderne a été sans doute décidé selon la tendance traditionnelle. C'est pour cela que Zebedayo a fini par avoir la charge de l'enfant, alors que tous les deux étaient coupables d'infidélité².

Consciemment ou non, les auteurs de ces textes mettent en scène une tendance qui repousse les coutumes traditionnelles des sociétés africaines. Dans une approche plutôt réaliste, les textes démontrent une variété de familles monoparentales dans la société kenyane. Néanmoins, il faut noter que cela n'est pas vraiment célébré par la majorité des personnes touchées directement ou indirectement. Les trois veuves, Jessica, Isabel et Osuka, bien qu'elles réussissent à subvenir aux besoins de leurs enfants, regrettent leurs statuts de veuves. Le fait qu'elles aient dû lutter contre vents et marées pour élever leurs enfants seules est une réalité douloureuse pour elles, même si cela devient, en quelque sorte, une réalisation satisfaisante. Le choix conscient d'être parent célibataire, comme le font surtout les femmes, quels que soient les raisons et les moyens d'y parvenir, est encore une nouveauté dans la société kenyane. La quête de liberté associée au

¹ NORWEGIAN COUNCIL FOR AFRICA, « Kenya: Survey reveals Kenyan marriages in crisis amid pressures of modern life », *The Nation (Kenya)*, Monday, 21 June 2010 <http://www.afrika.no/Detailed/19712.html> (Consulté le 23-2-15). Notre traduction.

² Koffi Yao, *op. cit.*, s'attarde sur la difficulté qu'ont les cours africaines modernes à se décider sur les cas de divorces à cause de «la forte résistance des coutumes face aux nouvelles législations ». La plupart des temps, elles cherchent à « concilier tradition et modernité » p. 172-183.

modernisme conduit beaucoup de femmes africaines d'aujourd'hui à résister au mariage tout en voulant affirmer et vivre leur féminité par la maternité.

Tous ces cas de monoparentalité, quelles que soient leurs causes, confirment une vérité : la désintégration progressive de l'institution de « mariage traditionnel » africaine. Cela a des implications importantes si l'on considère le fait que le mariage et la famille sont à la base de tout système sociétal : juridique, économique, religieux et politique. Radcliffe-Brown affirme cette vérité en ces termes : « pour la compréhension d'un aspect quelconque de la vie sociale de la population africaine – aspect économique, politique ou religieux, il est essentiel de chercher une connaissance approfondie de son organisation familiale et matrimoniale. »¹ Depuis la colonisation donc, l'Afrique a ouvert un nouveau chapitre de son vécu culturel et, au fil du temps, malgré les résistances ardues au début et les restes des fidèles aux systèmes traditionnels africains, c'est un changement, voire une migration culturelle que l'on est en train d'observer. Mais, à travers ses textes : *Reverse Gear* et *Empty Shells*, Amunga voudrait montrer l'anormalité de ces familles monoparentales. Les femmes, malgré leurs efforts, n'arrivent pas à combler les lacunes laissées par leurs époux dans la vie de leurs enfants. Ainsi, certains de leurs enfants se mêlent des pratiques inacceptables.

D'une manière ou d'une autre, les auteurs se servent de la monoparentalité pour mettre en exergue d'autres thématiques avec lesquelles elle s'entremêle dans une relation de « réversibilité », selon Biet et Triau, qui « fonctionne et active le sens »². C'est pour cela que la monoparentalité, étant, pour ainsi dire, un thème secondaire de ces oeuvres, occupe tout de même un espace important dans le dispositif dramatique de ces textes. En cela, le thème de l'homosexualité par exemple, (que nous abordons plus bas) dans *Reverse Gear* et *Empty Shells* a pour cause la monoparentalité. Ce sujet interpelle beaucoup plus le lecteur dû à l'angoisse qu'il provoque chez les (mères) veuves. Quant à

¹ B. Radcliffe et F. Daryle, *Systèmes matrimoniaux et familiaux en Afrique*, p. 1. Cité dans Yao K., *op. cit.*, p. 83.

² C. Biet et C. Triau, *op. cit.*, p. 622.

Detoxification, Jabali doit rester veuf pour souligner le fait que la lutte pour l'héritage et le patrimoine culturels prime sur toute autre chose. En plus, les raisons pour le maintien de ce statut aident à illustrer le conflit culturel traité dans le texte. La monoparentalité s'avère donc le point de repère dans ces textes, l'élément central qui renoue toutes les autres intrigues développées par les auteurs. L'histoire d'Innocent ne s'explique que par le statut monoparental de sa mère. C'est elle qui peut expliquer le secret derrière le prénom de son fils Innocent. Les querelles entre ses fils tournent autour d'elle et les événements qui ont conduit à son veuvage. Elle fait très peu d'apparitions sur la scène et pourtant elle ne peut pas être balayée de côté. Il en va de même pour *The Storm*. La monoparentalité de Maria est la genèse et le support de l'histoire de John. Le parcours de celui-ci se développe au fur et à mesure que Maria dévoile les secrets sous-tendant son statut. Elle maintient tout le temps le rôle d'adjuvant aidant son fils dans sa quête d'identité.

Quant aux hommes, Jabali et Zebedayo, l'auteur les fait jouer deux rôles importants dans deux intrigues différentes, mais qui sont tellement soudées qu'il est presque impossible de les distinguer. Zebedayo, par exemple, est père divorcé et Préfet de police. D'un même coup, en tant que père monoparental et Préfet de police, il nuit au bonheur de son fils tout en abusant de l'autorité et du pouvoir qui lui sont confiés pour assurer son poste. Jabali, quant à lui, est veuf et médecin traditionnel. Il reste veuf pour ne pas se mêler de la modernité. Par ailleurs, son veuvage lui permet de se consacrer au soin de sa mère. Tenant les deux positions, donc, il parvient à préserver la culture de sa communauté.

La monoparentalité telle que nous venons de l'observer dans les neuf textes est un indice du changement qui caractérise la société kenyane d'aujourd'hui. Si autant de textes la mettent en scène, c'est parce qu'elle est devenue un phénomène ordinaire dans la population, et cela à tous les niveaux de la société et pour toutes sortes de raisons. Toutefois, la réflexion de la société kenyane que donnent ces textes n'est pas complètement fidèle. Si les Kenyans sont habitués à voir des mères vivant seules pour raison de veuvage ou choix

personnel, il n'est pas le cas chez les pères dans les mêmes conditions. Sur cet aspect, donc, ces pièces ont pour objectif simplement d'apporter ces informations au public. Or, exposer les différents cas de monoparentalité n'est pas, pour ces auteurs, une fin en soi. Comme nous allons le découvrir dans les lignes qui vont suivre, les auteurs abordent d'autres thèmes importants dans le cadre des familles monoparentales, comme dans les familles biparentales. Cela introduit la notion de la famille comme scène. Avant d'aborder les parties suivantes, il est important d'éclairer en quoi les pièces se jouent sur une scène de la famille. Pourquoi les auteurs recourent-ils à la métaphore de la famille.

e) La famille en métaphore

De tout notre corpus, la moitié des pièces explorent le thème de la famille. Cette omniprésence de la famille souligne son importance non seulement dans la société, mais aussi dans le domaine théâtral. L'assimilation de la famille à la société est très commune et plutôt normale du fait qu'elle est la base de toute société. En effet, l'expérience première de l'humain dans tous les aspects de la vie, ou presque, est dans la famille. Que ce soit la religion, la socialisation, l'éducation, la gestion ou l'administration, l'économie ou autre, nous en apprenons, d'une manière ou d'une autre, les premières leçons au sein de la famille. C'est pour dire que la famille englobe tous les aspects de la vie humaine. De ce fait, elle devient un recours facile pour métaphoriser une variété de thèmes et d'histoires.

Outre son aspect littéral, la famille, dans le théâtre, a été beaucoup utilisée pour représenter la société de manière métaphorique. Dans ce cas, elle sert d'analogie à d'autres choses, idées ou systèmes. Ceci convient mieux quand il s'agit, par exemple, des « tabous politiques » dont beaucoup d'auteurs sont conscients. Dans notre corpus, *Reverberations*, par exemple, est une pièce qui met en scène une famille désintégrée. Le drame est tel que la majorité des spectateurs ne fixeraient leur attention que sur les intrigues de cette famille riche,

mais en péril, sans vraiment discerner l'histoire derrière l'histoire. En vérité, cette pièce dénonce la corruption et l'abus de pouvoir qui abonde dans le gouvernement du pays. Il en va de même pour la pièce en français, *La Restitution*. Celle-ci s'attaque à la grande corruption, les pratiques égoïstes et le mauvais traitement des faibles par les personnes au pouvoir. Franchissant les limites du pays, *Detoxification* traite un thème récurrent de la littérature africaine : le conflit entre tradition et modernité, mais aussi la relation Nord-Sud qui se veut hégémonique et conflictuelle. À part son rôle esthétique, donc, il s'avère que, dans certains cas, la métaphore sert à échapper à la censure par le fait de ne pas dire les choses telles qu'elles sont. En plus, l'emploi de la métaphore aide le lecteur-spectateur à faire face aux problèmes et vérités. Ceux-ci, s'ils étaient présentés explicitement, causeraient beaucoup plus d'ennuis difficiles à affronter.

Dans sa fonction métaphorique, la famille remplit, en même temps, celle de cadre. Les auteurs ne cherchent pas loin pour trouver un support sur lequel ils tissent leurs intrigues d'inspirations variées. La plupart d'entre eux se servent de la famille comme le cadre au sein duquel ils développent d'autres thèmes. Elle s'avère une base appropriée sur laquelle un grand nombre d'histoires peuvent être construites. Par sa nature inclusive, la famille se prête à des différentes manipulations qui reflètent la complexité de la société. Cela est dû au fait qu'elle est, en principe, composée d'adultes, de jeunes et d'enfants. En d'autres termes, la famille peut facilement admettre en son sein toutes catégories de personnes qui se trouvent dans la société selon l'âge, la profession, le sexe, les traits de caractère, les qualités, les croyances, les tempéraments, les ambitions, etc. Ainsi, elle arrive à héberger les thèmes divers relevant de tous les domaines de la société.

Le KNDF reçoit sur scène beaucoup de cas pareils, où la famille n'est qu'une forêt qui cache l'arbre, une « mère porteuse » d'autres thèmes saillants. De notre corpus, la famille est présente dans la majorité des textes en tant que cadre, hébergeant des thèmes autres que ceux de la vie familiale proprement dite. Nous y trouvons la sexualité (*Reverse Gear, Empty Shells, The Storm, Lebo*), la

politique interne (*Le Sénateur, La Restitution*), l'hypocrisie (*Tout se paie ici-bas, The Storm*), la violence, la cohésion et l'identité nationale (*The Innocent*), la corruption et l'abus de pouvoir (*Reverberations*,) le conflit culturel et les relations Nord-Sud (*Detoxification, Ailleurs chez les autres*). De ce qui précède, nous notons que les auteurs d'expression anglaise ont recours à la famille plus que leurs collègues d'expression française.

L'idée de l'encadrement des thèmes au sein de la structure familiale, et l'usage figuré de celle-ci n'empêchent pas le développement des thèmes l'affectant directement. Il y a des moments, de temps en temps, où la famille constitue elle-même l'enjeu thématique, quand les thèmes visés sont véritablement d'intérêts familiaux. Quand l'auteur décide de procéder ainsi, abordant des questions réellement familiales, nous constatons que la survie de la famille, en tant qu'unité de base de la société, est mise en perspective. En plus des thèmes plus larges que la famille, ces textes abordent aussi des questions d'importance familiale telles que la parentalité, la fidélité conjugale, le veuvage et l'unité familiale. Force est de mentionner que ce qui affecte la famille a normalement une double signification. D'une part, il fait écho des événements qui se produisent dans la société et, d'autre part, il produit des conséquences sur la société plus large.

4.1.2 La responsabilité parentale

“Please call me mother. Every time you call me by my name I feel a sharp knife slicing deep into my already wounded heart.” (*Reverberations*, 3)

Ces mots d’une mère adressés à son enfant évoquent des questions sur la relation qui existe entre les deux. En vérité, il ne suffit pas d’être père ou mère. La parentalité implique également une certaine « qualité de parent, de père, de mère »¹ ce qui renvoie à la responsabilité que l’on a en tant que parent. La parentalité dans ce cas dépasse le simple fait de mettre au monde. Elle implique les fonctions de celui qui s’appelle parent. Que le parent soit biologique ou adoptif, ou n’importe quel autre type de parent, tant qu’il occupe cette position, il est généralement convenu qu’il a une responsabilité à l’égard de sa charge. Traditionnellement, le rôle du parent correspondrait à élever cet enfant en pourvoyant aux besoins de base pour sa survie. Cela se comprend, bien entendu, par des fonctions que le parent doit accomplir, et cela sur plusieurs plans : physique, émotionnel, mental, social, spirituel pour que l’enfant ait un développement équilibré. Neyrand propose un dispositif de la parentalité qui décrit plus ou moins les responsabilités des parents. Reconnaisant le *modèle originel* de la parentalité, il identifie *l’alliance, la filiation et la socialisation*, trois registres de la parentalité qui, ensemble, recouvre toutes les dimensions de la vie humaine².

Bien que ces rôles soient suffisamment élaborés et expliqués, sans compter même l’intuition naturelle des parents, il n’est pas rare d’observer des manifestations très opposées à ces règles dans des sociétés à travers le monde. Avec le temps, le modernisme, l’urbanisme et la mondialisation ont influencé la parentalité. Le sérieux avec lequel les parents jouaient leur rôle dans le contexte

¹ *Le Nouveau Petit Robert*, 2009.

² Neyrand Gerard, Pour une théorie critique de la parentalité, In Latchoumanin M. et Malbert T. (dir.), *Familles et parentalités : rôles et fonctions entre tradition et modernité*. Paris, L’Harmattan, 2007. p. 105.

traditionnel est généralement en déclin. Cela ne veut pas dire pourtant qu'il n'existe pas aujourd'hui des cas exemplaires de parentalité.

Un proverbe kiswahili proclame que la vraie responsabilité parentale n'est pas la mise au monde, mais l'éducation de l'enfant¹. En d'autres termes, la mise au monde n'est qu'une étape initiale menant à un devoir plus grand. Avoir un enfant peut être le plaisir de n'importe qui. Le vrai défi, qui prouve d'ailleurs une parentalité réussie, c'est élever l'enfant comme il faut pour qu'il devienne un adulte responsable dans sa communauté. En cela, le succès d'un parent se voit dans la façon dont son enfant grandit et s'intègre dans la société. La situation la plus idéale est d'avoir les deux parents biologiques, mère et père, qui se partagent les responsabilités de l'éducation de leurs enfants. Cependant, même cela ne garantit pas toujours une bonne parentalité. Ces familles prétendument idéales manifestent toutes sortes de défauts dont nous découvrons le favoritisme dans *Le Furoncle*, et la négligence dans *Lebo* par exemple. Le fait qu'il s'agit, pour ces trois pièces, des familles à deux parents n'empêche pas les problèmes liés à la parentalité. De ce fait seulement, il serait normal de s'attendre à des vies familiales heureuses où les enfants sont entretenus dans une ambiance de paix et comblés d'amour parental. Par contre, cela n'est pas toujours le cas pour eux. Considérons tour à tour ces textes.

Dans *Le Furoncle*, nous rencontrons la famille des Samba, une famille moderne, économiquement stable et qui paraît être heureuse. Le père est médecin, riche et célèbre, et la mère jouit de la richesse et de l'honneur de son mari. Elle est femme au foyer, car aucune mention n'est faite d'un quelconque métier qu'elle exerce. Leurs deux enfants, Joseph et Charlotte sont élèves externes. Les deux sont en classe terminale du secondaire, (Form 4) (cf. *Le Furoncle*, p. i & 2). Alors que Joseph se sent mal à l'aise à cause de l'attention

¹ Ahmed E. Ndalul et Kitula G. King'ei, *Kamusi ya methali za Kiswahili, toleo jipya*. Nairobi, EAEP, 2008. Entrée 950 : « Kuzaa si kazi, kazi ni kumlea mwana », p. 141.

excessive de ses parents, Charlotte se plaint d'avoir été négligée par eux, car ils se concentrent trop sur Joseph. Elle n'hésite pas à protester à ce propos:

Charlotte: (*Fâchée*). Mais quand quelqu'un va-t-il commencer à s'occuper de moi aussi ? J'appartiens à cette famille, moi aussi ! Mais c'est toujours Joseph par-ci et Joseph par-là !

Dr. Samba: (*La calmant*). Attends, Charlotte. Tu sais bien que lui, c'est un garçon et le premier-né

Charlotte : Et alors ?

Mme Samba: Alors, il faut d'abord s'occuper de lui

Charlotte: Et ensuite, au cas où vous auriez encore peu d'énergie restante, peut-être, juste peut-être vous vous occuperez de cette pauvre fille, non ? J'en ai marre !

(*Le Furoncle*, p. 4)

Cette fille est évidemment affectée psychologiquement. L'excuse que donne son père pour justifier son favoritisme ne fait qu'aggraver la situation de Charlotte.

À travers cette œuvre l'auteur, Rebecca Amunga, révèle une pratique qui a du mal à disparaître dans beaucoup de communautés et familles kenyanes. Il s'agit de privilégier les garçons dans le domaine de l'éducation formelle. Ceci peut varier d'une famille à une autre. Premier scénario, seuls les garçons sont scolarisés, surtout si les moyens dont disposent les parents ne suffisent pas pour tous les enfants. Ou bien, si les filles aussi vont à l'école, ce n'est que pour une courte période, car, le moment venu, elles seront retirées de l'école pour se marier. Nous voyons, à ce propos, dans le même texte, une mère, Madame Enkare, qui défend à sa fille d'aller à l'école, car elle doit se préparer pour le mariage. « ...*Cette éducation dont tu me casses la tête, t-apportera-t-elle un vrai homme... ?* » demande-t-elle à sa fille (*Le Furoncle* : 6). Évidemment, c'est pour le mariage que cette mère refuse l'idée de l'école pour sa fille. Madame Enkare est donc plus concernée par la préparation de sa fille aux futures responsabilités de femme, traire les vaches par exemple, que par sa scolarisation. À travers ses mots, il est clair qu'elle n'a pas fréquenté l'école, mais qu'elle s'est mariée tôt selon la tradition.

Deuxième scénario, les enfants vont tous à l'école, mais les filles, bien qu'elles finissent tout le parcours scolaire, ne sont pas strictement suivies, car, finalement, elles seront épousées et assumeront leurs rôles de femmes¹. Leur réussite ou échec à l'école n'a donc pas de conséquences. C'est ce second cas de figure qui s'applique dans la famille de Samba. Les deux enfants ne profitent pas du même degré d'attention malgré le fait qu'ils sont tous les deux dans la même promotion à l'école. Le progrès académique du fils paraît plus important aux parents que celui de la fille. D'après eux donc, ils remplissent très bien leurs rôles de parents, ce qui est vrai si l'on le perçoit selon l'angle de leurs traditions culturelles. Le problème s'impose car la perception moderne de Charlotte ne se recoupe pas avec la mentalité traditionnelle de ses parents. D'après elle cette manière d'agir est une injustice de la part de ses parents et sa colère contre cela se voit dans la façon dont elle interrompt les paroles de ses parents (p. 5).

Il arrive quelquefois que les parents se fassent une définition erronée de la parentalité. Deux cas de figure illustrent ce postulat. Il s'agit de Zebedayo, le père divorcé dans *Reverberations*, et le couple Joseph et Sonia Ngaira dans *Lebo*. Dans le cas de Zebedayo, ce père moderne, fait de son fils - Michael, l'idole de son existence. Poussé par le désir de maintenir l'affection de son fils, il fait tout pour lui plaire, même si cela contredit toutes les règles. D'après lui, le jeune garçon serait heureux s'il lui accordait toutes ses demandes sans rien lui refuser. Profitant de son poste de Préfet de police, il défend son fils même quand celui-ci est dans l'erreur. En effet, il met son argent et son pouvoir au service de son fils. Le couple Ngaira, malgré leur fonction religieuse, raisonne et agit plus ou moins comme Zebedayo. Ils estiment que l'argent qu'ils donnent en abondance à leur fils peut combler le vide créé par leur absence. Toujours en voyages de missions évangéliques, ils confient à une amie de famille la charge de leur fils Elvis Lebo.

¹ Dans beaucoup de communautés africaines, la fille, une fois la puberté atteinte, devait se préparer au mariage pour assumer ses fonctions de femme. L'école formelle, venue avec la colonisation était donc considérée comme une grande interférence à cette pratique culturelle. A présent, il y a encore beaucoup qui résistent aux changements qu'apportent le modernisme. Anicet Kashamura, *op. cit.*, explique le système d'initiation à la vie sexuelle pour les filles juste avant le mariage dans quelques communautés de l'Afrique des Grands Lacs. Il explique que ceci commence dès que les filles ont leurs premières règles. P. 81-88.

Celle-ci doit rendre visite au garçon à l'école, assister aux fonctions scolaires qui exigent la présence des parents et lui remettre de l'argent et les biens matériels fournis par ses parents. Dans la mentalité de ce couple, tant que leur fils a tout ce dont il peut avoir besoin, il serait bien content et heureux.

Néanmoins, malgré tout ce que font ces parents, les deux garçons, Michael et Elvis, sont loin d'être heureux. La tristesse qu'ils éprouvent devient une force en eux qui ne peut plus rester sans se manifester. Ils agissent ne serait-ce que pour se procurer le bonheur qui leur échappe. Malheureusement, leurs actions ne mènent qu'à la catastrophe vue dans les effets de leurs activités sexuelles (grossesses, SIDA et mort) et de l'abus de drogues (grève et viol). Finalement, face à leurs parents au moment de crise, ils avouent leurs désirs pour l'amour et l'affection parentaux qui leur manquent depuis des années, une vérité que les parents ont du mal à comprendre. Le problème est que ces parents conceptualisent mal leur rôle de parents, chose que leurs fils n'hésitent pas à leur faire savoir. Nonobstant le divorce de ses parents, Michael reproche à sa mère de l'avoir quitté sans tenir compte de ses besoins émotionnels. Il montre aussi son mépris pour le style de son père qui est dénué de toute émotion. Ses paroles adressées à ces deux nous éclairent sur ses sentiments envers eux. À sa mère, il déclare:

No Isabel, you stopped being my mum the day you began thinking of yourself, turned your back on me and without caring you went leaving me in the hands of that man without emotions.

(Reverberations, p. 2)

Non Isabel, tu as cessé d'être ma mère le jour où tu as commencé à penser à toi-même. Tu m'as tourné le dos et, sans aucun souci pour moi, tu m'as laissé sous la charge de cet homme dépourvu de sentiments.¹

Et à son père il réplique:

I won't come out of this cell. Zebdayo, what is the difference between here and what you are calling home? Our house is like a police training camp. I never got a

Je ne vais pas sortir de cette cellule. Zebdayo, quelle est la différence entre ici et ce que tu appelles un foyer ? Notre maison est comme un camp d'entraînement de police. Je n'ai pas eu de

¹ Notre traduction.

father when I needed one, but a chief police officer. [...]		père quand j'en avais besoin, mais un préfet de police. [...]
(Reverberations, p. 3)		

L'analyse que fait Michael de son père n'est pas du tout erronée. En effet, Zebedayo se considère avant tout comme Préfet de police, même quand il lui est demandé d'être père. Il affirme au Principal de l'école « *je suis le préfet de police, Zebedayo.* »². Le proviseur réplique qu'il avait invité le père du garçon et non pas le préfet de police³ pour lui rappeler qu'il est d'abord père et qu'il est temps de raisonner et d'agir comme père. La colère refoulée que sent Michael envers ses parents lui refuse tout attachement émotionnel à eux à ce point ? c'est pour cela qu'il les appelle par leurs prénoms au lieu de les adresser comme « maman » et « papa ». Il y a rupture des liens parent-enfant et il ne voit en eux que deux personnes qui lui ont nié l'affection parentale. L'aspect « filiation » du devoir parental n'est pas réalisé.

Comme le fait Michael, Elvis dénonce les absences prolongées de ses parents tout en critiquant les biens matériels que ceux-ci lui achètent tout le temps et que sa mère pense être la preuve de leur amour parental. Sa courte réaction manque d'ambiguïté: *ce sont des articles sans voix maman.*⁴ Tous ces parents seront bientôt déçus. Ils apprennent un peu trop tard qu'à force d'avoir « abandonné » leurs fils, ceux-ci les ont « remplacés » dans leurs vies par d'autres choses et d'autres personnes. Le vide laissé par le manque d'affection parentale est progressivement comblé par la femme adultère dans le cas d'Elvis, et les drogues dans le cas de Michael, deux adjuvants étrangers qui viennent aider ces sujets à la recherche de l'amour et du bonheur. Cependant, les résultats seront tragiques. Après trois ans et demi d'absence de ses parents (*Lebo*, p. 10), Elvis décrit la voix qui a remplacé celle de sa mère en ces termes :

¹ Notre traduction.

² *Reverberations*, p. 5: « Mr Principal, I am Chief of Police Zebedayo ».

³ *Ibid.*, « Sorry Chief of Police Zebedayo, but I had invited Michael's father and not the chief of police. ».

⁴ *Lebo*, p. 13, « Those are voiceless items mother ».

At first, it was a purely guiding and counseling voice then later it transformed into an extremely romantic one. Its echoes ignited the seemingly dead volcano in me. Like an innocent fish looking for a worm, I swallowed the bait and found myself hooked and locked in her arms. [...].

(Lebo, p. 9)

D'abord, c'était une voix qui guidait et qui conseillait. Plus tard, elle s'est transformée en une voix extrêmement romantique. Ses échos ont allumé en moi un volcan apparemment éteint. Comme un poisson innocent cherchant un ver, j'ai mordu à l'hameçon et je me suis trouvé enfermé dans ses bras.¹

Quant à Michael, il trouve sa consolation dans des drogues qui le faisaient oublier ses malheurs. Personnifiées, les drogues sont présentées comme une belle fille dont Michael chante les louanges :

She is beautiful to those who wish to escape reality. She has no mouth but speaks. She has no eyes but sees. She is very strong but without bones and muscle.
[...]

Her soft voice, echoes into the depth of my belly! [...] I am trapped in her spell! When I see her, I cease to be and she takes controoo!!

(*Reverberations*, p. 5-6)

Elle est belle pour ceux qui voudraient échapper à la réalité. Elle n'a pas de bouche mais elle parle. Elle n'a pas d'yeux mais elle voit. Elle est très forte même sans os ni muscles.

Sa voix douce fait écho dans la profondeur de mon ventre ! [...] Je suis pris dans son charme ! Quand je la vois, je cesse d'être et elle prend tout controoo !!²

Serge Lebovici constate ceci concernant les adolescents en situation de divorce : les garçons trouvent normalement une voie pour s'émanciper dans les comportements non-conformistes, tels que « la vie dans des groupes marginaux, consommation de tabac, d'alcool ou de drogues illicites, violences, etc. »³. Ce constat se trouve incarné dans l'expérience de Michael.

Malgré les différentes réactions des deux garçons, les résultats en fin de compte sont les mêmes. D'un côté, Elvis se trouve empêtré dans le triangle

¹ Notre traduction.

² Notre traduction.

³Serge Lebovici, « Du côté de l'enfant. » In Dominique Fauve et Alain Savet (dir.), *Parents au singulier. Monoparentalités : échec ou défi ?* Paris, Editions Autrement, 1993, p. 120.

amoureux le plus embarrassant et endommageant. Par conséquent, sa petite amie, Caroline, est non seulement enceinte, mais aussi séropositive. La mort de Caroline, lors de l'accouchement, conduit Elvis à vouloir se suicider au cimetière. C'est là où la réunion est tenue pour le dissuader de cette décision et essayer de régler les choses. De l'autre côté, Michael, sous l'influence des drogues, organise une grève à l'école qui entraîne des dégâts importants. En plus, il viole et blesse sa petite amie, Rose, qui est tout de suite hospitalisée. Elle est aussi enceinte. Pour ses actes criminels, ce garçon est arrêté et emprisonné au commissariat de police. C'est là où, pour la première fois, depuis le divorce de ses parents, Michael réussit à attirer leur attention sur ses malheurs et sa tristesse, mais aussi sur les besoins d'affection qu'il a en tant que fils. L'échec à la parentalité se voit dans le fait que les méthodes de ces parents ne cadraient pas du tout avec les vraies nécessités de leurs enfants. Ils ont privilégié l'argent et les biens matériels à la place de l'amour parental qui est, lui, immatériel. Ces deux cas de figure servent à confirmer l'importance de la relation parent-enfant qui, en l'occurrence, est évidemment compromise. La parentalité, dit Neyrand, « se constitue dans le processus d'adoption réciproque des parents et leur enfant. »¹

La monoparentalité, déjà discutée dans la section précédente revient dans cette partie, mais dans la perspective des rôles des parents qui fait l'objet de cette rubrique. Bien entendu, si les rôles parentaux sont à partager entre les géniteurs, cela peut poser un problème quand il arrive qu'un parent, que ce soit le père ou la mère, reste seul. Cependant, cela n'est pas toujours un choix préféré de la part de celui qui se trouve seul. Nous apprécions bien qu'il existe des circonstances qui dépassent le contrôle de l'homme, par exemple, la mort ou la maladie invalidante. Pourtant, chacun des parents, père ou mère, a normalement sa part à jouer dans la vie de l'enfant. L'homme, en tant que mari et père, a toujours été perçu comme le pilier de la famille, et cela dans presque toutes les cultures². Dans la famille traditionnelle africaine, l'homme, en tant que mari et père, « gère

¹ Neyrand G., *op. cit.*, p. 107.

² Il existe toujours quelques communautés avec le système de famille matriarcal où la femme est la chef de la famille.

efficacement toutes les affaires aussi bien internes qu'externes à la famille »¹. Yao ajoute qu'en effet, le père « a entre ses mains la destinée de la famille »². Sa présence, ou, à l'inverse, son absence ont donc des implications sérieuses pour la famille. De manière ironique, le rôle primordial que joue le père dans la famille est souligné dans les récits de notre corpus à travers l'absence de cette personne. Les auteurs s'y prennent de manières diverses pour montrer le fait que le père est un point de référence pour ces familles.

La place importante qu'occupe le père est captée par ci et par là dans les paroles des personnages. La veuve Jessica (*Empty Shells*) ne cesse de se plaindre du fait qu'elle a dû remplir les fonctions du père en plus des siennes. « Apollo, pourquoi m'as-tu fait ceci ? », pleure-t-elle plus d'une fois. D'après elle, c'est une injustice que son mari soit mort. Injustice parce que c'est bien son mari qui devait être là pour travailler et prendre soin de la famille. Or il revient maintenant à elle de travailler dur, en faisant ce qu'elle n'aurait pas dû faire normalement, et cela pour assurer la survie de ses enfants. La vie serait plus simple et plus aisée si son époux était là, assumant son rôle de « chef de famille »³. Son fils Joshua rattache pourtant une valeur précieuse à ce père qu'il n'a guère connu. Réagissant à l'exaspération de sa mère qui jette par terre la photo de son époux, les paroles du jeune homme débordent d'admiration pour son père absent:

No mother! This man in this photo is my father! He has been my inspiration. I have always talked to him and felt him, reassuring me, comforting me, guiding me and rescuing from abstract and absurd situations.

(*Empty Shells*, p. 2)

Non maman ! Cet homme sur cette photo est mon père ! Il est mon inspiration. Je lui ai toujours parlé et senti qu'il me rassure, me reconforte, me guide et me secourt dans des situations abstraites et absurdes.⁴

Ce discours ne plaît pas à sa mère qui pense que cette admiration est mal placée. C'est elle que Joshua doit admirer et féliciter. Elle lui rappelle que son

¹ Yao K., *op. cit.*, p. 42.

² *Ibid.*

³ Yao K., *ibid.*, p. 42.

⁴ Notre traduction.

père n'a pas participé à l'accomplissement de toutes les responsabilités parentales, qu'elle a dû tout remplir toute seule tandis que son « cher papa demeure en paix »¹. La réaction de Jessica est plutôt sévère. Au fond, il est possible de ressentir de l'amertume causée par la souffrance qu'elle a subie en tant que femme, se battant pour pourvoir aux besoins de ses enfants. Tandis que Joshua voit le père comme source d'inspiration qui le motive dans la vie, sa mère énumère tout ce qu'elle a fait à sa place et que son fils doit reconnaître. Le genre d'admiration qu'a Joshua pour son feu père se voit aussi chez Akibaya dans *Detoxification* (p. 8) quand il s'exprime comme suit :

[...] this shield, this shield brings back the fond memories of the man I loved and admired. [...] Father, you were a strong man whose strength sent shivers across the plains, up the hills and the land beyond. Your muscles were like solid rocks. I felt assured and safe, yet your eyes were a sea of humanity. You loved us all with immeasurable love... a father so strong yet caring. [...]

Detoxification (p. 8)

[...] ce bouclier, ce bouclier ramène des souvenirs de l'homme que j'ai aimé et admiré. [...] Père, tu étais un homme fort dont la force envoyé des frissons à travers les plaines, les collines et la terre au-delà. Tes muscles étaient comme des rochers solides. Je me sentais assuré et sûr ; pourtant, tes yeux étaient une mer de l'humanité. Tu nous aimais tous d'un amour incommensurable ... un père si fort et attentionné [...]²

La nostalgie que subit momentanément celui-ci renforce l'idée du rôle central du père comme protecteur.

Pour revenir à *Empty Shells*, le texte propose des conséquences de l'absence d'un parent, en l'occurrence le père. Les deux enfants de Jessica qui sont déjà à l'université s'engagent dans des activités sexuelles non acceptées: La fille est enceinte et le fils s'annonce homosexuel. Frustrée, épuisée même, l'absence de son mari pèse lourd sur elle; elle lui adresse donc ces mots :

¹ *Empty Shells*, p. 2.

² Notre traduction.

[...]. Apollo, why are you doing this to me? I have worked so hard, to pay fees, to give them an education, hoping that I was doing the right thing. I have visited so many offices, pleading with the man in charge of bursaries, begging, knocking on doors, until Professor came along. [...] I did not know all this would end up to be a shell. An empty shell. [...]

(*Empty Shells*, 12)

... Apollo, pourquoi me fais-tu ceci ? J'ai travaillé très fort pour payer leurs frais de scolarité, pour leur donner une éducation, espérant que je faisais ce qui est bon. J'ai visité beaucoup de bureaux, suppliant le responsable des bourses, frappant aux portes, [...]. Je ne savais pas que tout cela finirait par être une coquille. Une coquille vide. [...]¹

S'il l'on comprend bien cette veuve, c'est bien du fait de l'absence de leur père que ses enfants s'engagent dans ces pratiques subversives. Elle perçoit que ses efforts sont perdus. La même idée se retrouve dans *Reverse Gear*. Dans ce texte, ce sont plutôt les enfants, Austin, Redempter et Charles qui s'expriment là-dessus. D'abord, la déclaration de l'aîné qu'il assume le rôle de « l'homme de la maison » pour protéger les membres :

[...] In this home, I am the patron. I am the first born son of my late father! [...] (*moves next to his mum*).

(*Reverse Gear*, p. 3)

Dans ce foyer, je suis le maître. Je suis le fils aîné de mon regretté père ! [...] (il se tient à côté de sa mère)

Vient ensuite la recommandation de la fille, Redempter, à son frère Austin de passer plus de temps avec Charles pour jouer le rôle de père :

[...] Spend more time with your brother Charles. He lacks a man in this home who can be his role model or whom he can call a father! (*She exits*)

(*Reverse Gear*, p. 7)

Passe plus de temps avec ton frère Charles. Il lui manque un homme dans cette maison qui peut lui servir de modèle ou qu'il peut appeler père !

Enfin, la plaidoirie du cadet, Charles, à sa mère d'épouser Dennis pour qu'il y ait un homme dans la famille :

¹ Notre traduction.

Mother please take his hand in marriage. I need a father and a role model in this house. (Reverse Gear, p. 13)	<i>Maman accepte sa main en mariage, s'il te plaît. J'ai besoin d'un père et d'un modèle dans cette maison.</i>
--	---

Ces interventions illustrent bien le manque que constate cette famille. La protection, le guidage et le patronage sont évoqués par ces trois comme rôles que leur père aurait remplis. En effet, Yao souligne que l'homme dans la société africaine doit donner une « éducation guerrière ou militaire » à ses enfants, notamment les garçons¹. Ceci dit, les questions de sécurité, de patronage et de guidage qui se posent dans la famille d'Osuka seraient résolues si le père était là, car tout est compris dans ce genre d'éducation. Ce manque de guidage serait la cause de la subversion sexuelle chez Charles que ses professeurs reconnaissent à l'absence du père (p. 7). Selon les professeurs donc, la présence du père l'aurait initié à « l'intériorisation [...] des codes, normes et valeurs en vigueur, qui façonnent les manières d'être et de se comporter. »² Cela veut dire qu'il revient au père de socialiser son ou ses fils en ce qui concerne, entre autres, les normes de la sexualité. Le père décédé, nous le remarquons, pose des défis à la famille qu'il laisse. Mais le défi est plus grand quand il s'agit d'un père inconnu.

a) Le père et l'identité de l'enfant

La question que soulève la situation où le père est inconnu est celle de l'identité, une responsabilité reconnue aux pères dans presque toutes les cultures africaines. Il est des situations où s'exprime le désir profond de connaître son père. Ce genre de problème caractérise la vie de John, dans *The Storm*, et celle de Manilla dans *Le Sénateur*. Ces deux textes représentent des situations qui montrent le père comme celui ayant le privilège de confirmer une identité à ses enfants. Vivant avec leurs mères seules, le moment arrive où John et Manilla voudraient, et doivent aussi connaître leurs pères afin d'être acceptés dans leurs

¹ Yao K., *op. cit.*, p. 42.

² Neyrand, *op. cit.*, p. 107.

communautés. Pour le premier, il s'agit de l'acceptation à l'école tandis que pour le second, c'est une question politique.

Dans le cas de John, la non-connaissance du père, qui est aussi étroitement liée à son identité sexuelle, lui coûte cher à l'école : il perd son poste de représentant, ses affaires sont brûlées et il perd sa petite amie. Sa joie est donc profonde quand finalement, sa mère lui annonce qu'elle va l'amener chez « son père ». L'anticipation de sortir finalement de cette obscurité de l'ignorance le rend joyeux. Il regagnera bientôt sa fierté et sa dignité, dit-il : « Finalement je me sentirai comme les autres élèves, fiers de leurs pères. Où sont-ils qu'ils me voient planer haut comme un aigle ? »¹. Mais cette attente se transforme vite en une grande déception quand John apprend qu'il est le produit d'une « expérience scientifique fautive »². C'est un problème d'appartenance qui s'affiche chez le garçon. Le père, quel qu'il soit, qui lui aurait attribué une identité authentique et admissible dans sa société n'existe pas. S'il est vrai qu'il n'a pas de père à reconnaître devant ses accusateurs, qu'il n'est qu'un produit d'une création scientifique, la vie pour lui devient nulle, d'où sa décision de « *mettre fin à cette expérience* » (p. 8) autrement dit se tuer. Malgré la monoparentalité de la mère, nous constatons que c'est l'enfant qui porte le poids de l'intolérance de la société. Évidemment, la question « qui est ton père ? » pèse plus que « qui est ton époux ? ». En d'autres termes, les questions d'identité touchent plus sur l'aspect de lignage que sur celui de couple.

Ces questions soulèvent le problème de la crise identitaire. Les enfants issus des familles monoparentales sont confrontés à de nombreux défis dans la vie qui vont de l'acceptation dans l'enfance et à l'adolescence, aux questions de la succession à l'âge adulte. Tôt dans la vie, la socialisation ne leur est pas du tout facile. D'habitude, les enfants aiment comparer leurs expériences de la famille quand ils jouent ensemble à l'école ou dans les quartiers d'habitation. Les

¹ « ...Finally I will feel the way other students feel, proud of their fathers. Where are they to see me fly high like an eagle?... » *The Storm*, p. 6.

² « ... an experiment gone wrong. » *The Storm*, p. 8.

références aux parents sont très communes et, pour les garçons, c'est surtout le père qui leur est le point de référence. Le fait de ne pas avoir, ou plutôt connaître son père complique l'intégration d'un enfant ou d'un adolescent dans le groupe de ses pairs. Par conséquent, il se sent différent et donc, exclu. La pression sur ces enfants dont les mères sont célibataires ou divorcées vient de presque partout. D'un côté, ils sont continuellement taquinés par leurs camarades sur le fait de ne pas avoir de père. De l'autre côté, ils sont traités de bâtards par les adultes, y compris ceux de la famille maternelle. À mesure qu'ils grandissent, le manque d'appartenance leur devient de plus en plus réel et ils se mettent à la recherche ardente d'une identité. Certains, poussés par la frustration, finissent par se révolter et préfèrent quitter le foyer pour vivre en bandes dans la rue.

Le Kenya compte beaucoup de cas d'enfants de la rue, surnommés « chokoras »¹, qui se trouvent sans domicile dû notamment aux problèmes liés à leurs situations familiales, dont la monoparentalité². Le plus grand nombre sont les garçons et c'est normalement l'absence ou le manque du père qui en est la cause. Beaucoup de communautés kenyanes sont patrilinéaires, ce qui veut dire que les enfants appartiennent au père et qu'un homme n'acceptera pas les enfants d'un autre homme. Dans une situation où une femme qui a un/des enfant(s) se marie à un autre homme, il a été noté que ces enfants, surtout les garçons, sont rejetés par l'époux comme le montrent les témoignages suivants:

- Ma mère s'est remariée et cet homme m'a chassé, mais il a retenu ma sœur³
- Mon beau-père nous a chassés, mon frère et moi, de chez nous à Bondo en disant qu'il n'a pas de terre à nous donner.

¹ Mot du Kiswahili qui signifie « scavenger » en anglais, ce qui veut dire fouilleur ou pilleur de poubelles.

² Benard Sorre et Peter Oino, «Family Based Factors Leading to Street Children Phenomenon in Kenya», *International Journal of Science and Research (IJSR)*, Volume 2 Issue 3, March 2013 www.ijsr.net, p. 148-155.

³ Un enfant de la rue interviewé par Sorre et Oino, *ibid.* Notre traduction du kiswahili.

C'est pour cela que mon frère et moi avons commencé à vivre
dans les rues à Bondo¹

Evidemment, pour les garçons/hommes, la connaissance du père est primordiale pour l'identification, la reconnaissance et l'acceptation dans presque tous les aspects de son existence. La question « il est fils de qui ? » est presque toujours posée à propos d'un homme, surtout quand il fait des demandes auprès de la communauté. C'est la première considération au moment de l'héritage des biens d'un père décédé. L'héritage de la terre, par exemple, est très sensible et sans une confirmation de la paternité, il est improbable que celui-ci bénéficie d'une portion.

À une échelle plus large, les questions d'identité surgissent sur le plan politique, normalement au moment des élections. Au Kenya par exemple, la diversité ethnique rend la population très sensible à l'identité des leaders, notamment les hommes. L'électorat prend toujours en compte la descendance du candidat qui postule à un poste avant de se décider sur la personne à élire. Un aspirant qui n'est pas d'une tribu de la région aurait normalement très peu de chance d'être élu. Cet aspect politique est illustré dans l'histoire de Manilla dans la pièce, *Le Sénateur*. Sa candidature au poste de sénateur ne sera acceptée que s'il s'identifie de manière complète et pour cela, la connaissance de son père est obligatoire. Nous observons que le zèle montré par John à retrouver son père est reproduit chez Manilla. Son recours à sa mère pour chercher les réponses aux questions qu'il a concernant son père le met sur une trajectoire de collision avec elle. Cependant, comme il s'agit d'une question qui lui est primordiale, il ne lâche pas la prise et poursuit son objectif jusqu'au but. Les auteurs prennent bien soin de souligner ce détail dans une courte scène au tribunal où ce personnage connaît finalement son père. Notons que, tout de suite après, l'histoire passe au moment de l'annonce des résultats des élections et, bien évidemment, Manilla remporte les élections au sénateur. Son père, bien qu'il soit littéralement absent de la vie de ce jeune homme, lui permet de s'identifier comme il faut et donc d'être accepté

¹ Un enfant de la rue interviewé par Sorre et Oino, *op. cit.* Notre traduction du kiswahili.

du public. Le rôle de ce père, dans ce cas, est purement celui d'identification. C'est toute une question de lignage qui est primordiale dans les cultures africaines. Chaque personne doit connaître sa descendance, car c'est ainsi qu'elle se repère au sein de la communauté et cela lui donne une fierté, une confiance voire une sécurité parmi les autres.

La question de l'identité, considérée comme situation attribuée par le père, se révèle être importante si l'on considère aussi l'expérience d'Innocent. Pourtant, ce cas particulier ajoute un aspect de qualité dans la question de cette identité. Innocent regrette un père qu'il n'a jamais connu, car celui-ci est mort avant qu'il ne soit né. Malgré ce fait, il trouve sa force dans le fait que cette personne dont il voit la tombe chaque jour a été son père. La passion avec laquelle il traite toute affaire concernant « son père » témoigne à quel niveau il est attaché à cette personne qu'il n'a jamais vue : il prend soin de la tombe, il jure de trouver le meurtrier qui l'a tué et l'amener en justice, il refuse que sa mère se remarie avant que le meurtrier ne soit appréhendé. On comprend donc sa détresse quand il apprend que le regretté qu'il croyait être son père ne l'est pas, et que son vrai père n'est qu'un assassin et violeur, le même qu'il recherche depuis des années. Plus déprimante encore est la réalisation que lui, Innocent, est en fait le résultat d'un viol. Comment accepter tout cela ?

Le simple fait de reconnaître ce « nouveau » père va tout changer, car ça lui attribue une tout autre identité : il ne serait plus le fils d'un homme innocent et honnête qui gagnait bien son pain, mais plutôt le fils de quelqu'un qui est criminel. Il n'est pas prêt à reconnaître une telle relation. D'où sa réaction explosive: *je ne suis pas ton fils, je ne peux pas être le fils d'un meurtrier et violeur comme toi*¹.

Ces récits nous font comprendre une vérité. À part la socialisation et la filiation développées plus loin, la responsabilité d'un père est d'abord et avant

¹ « I am not your son, I cannot be the son of a murderer and a rapist like you » *The Innocent*, p. 12.

tout celle de donner une sécurité identitaire aux siens. Peu importe qu'il ne soit pas au champ pour exécuter littéralement ses autres responsabilités. Puisant directement dans la vie quotidienne kenyane, les auteurs de ces textes montrent l'importance de la stabilité familiale et toute responsabilité parentale. En effet, c'est dans le souci de cette stabilité familiale que beaucoup de communautés africaines ont mis en place des normes qui assurent qu'à tout moment, quoi qu'il arrive dans une famille, les enfants sont encadrés dans un contexte de famille complète. Nous avons mentionné plus haut le système d'héritage des veuves qui est un moyen d'assurer cette stabilité et continuité, non seulement pour la veuve, mais pour les enfants aussi. Ce système, quoiqu'érodé avec l'adaptation au modernisme, conditionne toujours la vie de beaucoup d'Africains. Néanmoins, les scénarios que présentent les textes du corpus relèvent plutôt du système moderne qui caractérise aujourd'hui la société africaine en général et kenyane en particulier. On pourrait distinguer, à ce point, la pensée traditionnelle et la perception moderne en ce qui concerne la famille monoparentale et tous les défis qui y sont liés.

Si le système traditionnel ne montrait que peu, voire aucune tolérance envers la monoparentalité et les enfants nés hors du mariage, la modernité a introduit de nouvelles perceptions et opportunités à ce sujet. Il y a beaucoup plus de tolérance pour ces genres de situations, même dans les communautés du Kenya. Beaucoup de femmes célibataires qui ont des enfants sont acceptées dans la famille et leurs enfants sont aussi accueillis par les membres de leur famille. Il n'est pas rare de voir des oncles et des tantes qui prennent soin de leurs nièces et neveux nés de leurs sœurs célibataires. De même, beaucoup d'enfants nés des jeunes femmes hors le mariage sont élevés par leurs grands-parents pendant que la mère continue sa formation ou poursuit sa carrière. La société a appris avec le temps que ces enfants, autrefois traités de « bâtards », ne sont pas coupables de leur situation. En effet, s'ils bénéficient de bonnes conditions de vie et une bonne éducation, la grande majorité finit par devenir de personnes de grande importance dans la société. Avec la modernité, évidemment, la rigidité culturelle d'autrefois est progressivement affaiblie. Toutefois, la conscience traditionnelle demeure et

de temps en temps, il y a encore des conflits entre les deux systèmes opposés. Bien que la modernité offre une large marge de tolérance, les trois pièces, *Le Sénateur*, *The Innocent* et *The Storm*, toutes des années 2010, rendent compte de l'importance toujours attachée au lignage en général et à la paternité en particulier, par la communauté et aussi par l'individu en question. À ce propos, un exemple très spécifique vient illustrer cette vérité. Il s'agit du Kenyan-Américain Barack Obama en qui les deux aspects se manifestent.

Actuellement Président des États-Unis d'Amérique, Barack Obama a longtemps été troublé par les questions de son père au point de consacrer son premier roman aux mémoires de celui-ci. En ses propres termes, cette œuvre est une « méditation au parent absent »¹. Cet auteur souligne, dans ce roman, l'importance de la reconnaissance et de l'intégration, ce qu'il lie à la connaissance du père. C'est pour cela qu'après les tours de l'album des photos que sa mère lui montrait, accompagné des histoires de son père, dit-il, « je partais content, jouissant d'une histoire qui me plaçait au sein d'un univers large et ordonné »². Cependant, le jeune Obama est resté longtemps avec un vide qu'il ne pouvait combler qu'en se connectant avec son père³. Cela mérite une explication. Ses racines paternelles étant au Kenya, sa première visite au Kenya était pour retracer ses origines. Il a fait le voyage au Kenya en 1987, dans le but de retrouver la tombe de son père et de rencontrer sa famille kenyane. À l'aéroport au Kenya, un employé reconnaît son nom et l'associe à son père. Le fait d'être reconnu comme fils de son père lui donne, pour la première fois, le sentiment d'appartenance qu'il recherchait depuis longtemps. Il raconte cet épisode aux Kenyans lors sa dernière visite au pays (du 24 au 26 juillet 2015) en ces termes :

<p>There was something more important than luxury on that first trip and that was a sense of being recognised, being seen. I</p>	<p>Il y avait quelque chose de plus important que le luxe lors de ce premier voyage, et cela était le sentiment d'être reconnu,</p>
--	---

¹ Barack Obama, *Dreams From My Father*, London/New York, Canongate, 2004, p. xii: « a meditation on the absent parent. »

² *Ibid.*, p. 10. « I would wonder off content, swaddled in a tale that placed me in the center of a vast and orderly universe ». Notre traduction.

³ *Ibid.*, p. 302.

<p>was a young man ... disconnected from half of my heritage. [...] that was the first time that my name meant something, and that it was recognized.¹</p>	<p>d'être vu. J'étais un jeune homme ... vraiment déconnecté de la moitié de mon héritage. [...] c'est la première fois que mon nom a eu de sens, et que j'étais reconnu.²</p>
---	---

De cet incident, il a connu « la fermeté de l'identité »³ et se réjouissait du fait qu'au Kenya, on pourrait le reconnaître en tant que « fils de tel »⁴. Pour Obama, pourtant, le fait de ne pas avoir un père américain n'a pas empêché son élection aux États-Unis. C'est cela l'un des grands avantages de la modernité. Outre la politique, ses bienfaits se voient dans d'autres domaines aussi.

Dans les textes de notre corpus, la modernité se manifeste à travers des éléments variés qui relèvent des domaines de la science, de la médecine, de l'enseignement. Stuart Hall identifie comme caractéristiques de la modernité le changement constant, rapide et permanent d'une société⁵. *Le Sénateur* soulève plusieurs points qui illustrent ce genre de changement dans la société traditionnelle, ce qui reflète la réalité kenyane sur les mêmes plans. D'abord, le système politique en vigueur, vu à travers les élections, se différencie de celui de la disposition traditionnelle. La résolution du problème de Manilla au tribunal est aussi un aspect de la modernité. Normalement, ce genre de problèmes serait abordé par un conseil d'anciens d'un clan ou de la famille étendue. Sur le plan de la famille, les femmes et les hommes vivant seuls avec leurs enfants est une forte marque du changement amené par la modernité. Les nombreux cas de monoparentalité (six femmes et deux hommes) traversant le corpus rendent compte de la mutation familiale qui s'écarte trop de systèmes traditionnels. Du côté de la science et de la médecine, faire un enfant dans un laboratoire, comme

¹ Extrait du discours adressé au public à Kasarani (le plus grand stade au Kenya) le 26 Juillet, 2015. Voir aussi le roman, *ibid.*, p. 305.

² Notre traduction.

³ Obama, *op. cit.*, p. 305. « the firmness of identity »

⁴ *Ibid.* « Oh, you are so and so's son. »

⁵ Stuart Hall, « The Question of Cultural Identity », in S. Hall, D. Held, D. Hubert et K. Thompson (eds.) *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Oxford, Blackwell Publishers, p. 599.

nous l'observons chez Maria dans *The Storm*, est évidemment un phénomène né de la modernité.

En théâtralisant les responsabilités parentales, quelques auteurs se mettent dans l'allégorie. Nous verrons dans les parties qui suivent comment les questions d'importance nationale sont symbolisées par les fonctions des parents qu'ils remplissent bien ou mal. Oliver Minishi, surtout, le fait dans *Reverberations* et *Lebo* comme Rebecca Amunga aborde la question dans *Le Furoncle*. Si l'on considère brièvement les lieux et les espaces de ces trois textes¹, nous remarquons une certaine cohérence entre eux. Par leur nature, ils indiquent un problème de portée nationale. Ces espaces sont repérables à partir du discours de l'auteur – les didascalies – ou du discours dramatique des personnages. Du début de *Reverberations*, Michael se trouve dans une cellule au commissariat et Elvis, dans *Lebo*, est au cimetière. Quant à Joseph (*Le Furoncle*), il est d'abord dans les toilettes des filles et après, il est caché dans une poubelle. Voilà des lieux qui soulèvent des problèmes. Le fait que ce sont trois élèves du secondaire qui s'y trouvent signale une dimension importante du problème : c'est la jeunesse du pays qui est en train de subir des difficultés. Tout comme la cause des problèmes de ces trois jeunes hommes est imputée à leurs parents, les difficultés que la jeunesse kenyane en général éprouve sont causées par le mauvais leadership dans le pays notamment dans les années post indépendance.

¹ Biet C. et Triau C., *op. cit.*, indiquent que « l'espace et le temps sont des éléments capitaux pour organiser et informer la lecture du texte de théâtre » p. 576.

4.1.3 L'unité: enjeu familial et sociétal

May we dwell in unity, peace and liberty...¹

[Que nous demeurions unis, en paix et en libes...]

Le Kenya, tout comme beaucoup de pays africains, est une nation des nations. En d'autres termes, il est constitué de plusieurs petites nations qui, après la colonisation européenne, forment aujourd'hui une seule nation. En cela, la question de *l'unité nationale* est de prime importance pour lui dans tous les domaines. Or atteindre l'unité et la cohésion avec une quarantaine de groupes ethniques s'avère un défi énorme. Cette problématique est constamment reprise dans les thèmes généraux du KNDF. Parmi les textes de notre corpus, *The Innocent*, pièce d'Oliver Minishi, en est très éloquent. Pour cette raison, ce texte est pour nous la référence principale dans l'analyse de ce thème, même si d'autres textes viennent à l'appui, tels que *Detoxification* et *Reverberations* par le même auteur et *La Folie* de Tsuma Ongulu et Peter Omollo. Une chose à remarquer dans ces textes est que cette question d'importance nationale est représentée dans le cadre de la famille

The Innocent est une pièce qui vient trois ans après les conflits survenus à la suite des élections présidentielles de 2007 au Kenya². Il reprend les éléments clés qui ont marqué ce moment sombre de l'histoire du pays à savoir, les tueries, les viols et surtout la rivalité ethnique et la haine qui sous-tendaient tout cela. Tout Kenyan aujourd'hui qui lit ou qui regarde la représentation de *The Innocent* ne manquera pas de penser à ce qu'il a vécu dans le pays il y a très peu d'années³. Dans cette pièce, donc, Isabel est violée par un homme masqué qui vient juste de

¹ L'Hymne nationale kenyane : les paroles de la quatrième ligne de la première strophe.

² Du 29 décembre 2007 au 31 janvier 2008, le Kenya a connu un temps terrible à la suite aux élections tenues le 27 décembre 2007. Connu au Kenya comme le « *Post Election Violence* (PEV) », ce phénomène qui dura tout un mois mena à la mort de mille cinq cent Kenyans environ selon les effectifs officiels même si le public conteste cela. Le chiffre, d'après le peuple, dépasse de loin celui déclaré par le gouvernement.

³ Ubersfeld A., *Lire le théâtre I*, 1996. : « La fonction référentielle ne laisse jamais le spectateur oublier le *contexte* (historique, social, politique, voire psychique) de la communication et renvoie à un « réel » ». p. 32.

tuer son époux en sa présence lors des émeutes inter-ethniques. La mort de cette victime, dont le nom n'est pas donné, arrête le projet qu'il a commencé – celui de pourvoir l'eau au village à travers le forage des puits. Sa femme, déjà mère d'un fils, Saul, tombe enceinte de ce viol et donne naissance à un second fils qu'elle nomme Innocent. Ce dernier reprend le projet du défunt qu'il mène à bien, ce qui incite la jalousie du premier fils. En lisant cette pièce, il est plus facile d'y ressentir la haine, la jalousie et la dissension plutôt que l'unité. C'est justement à travers ces causes et conséquences du manque de l'unité que l'auteur s'efforce de souligner sa nécessité et son importance.

Le conflit serait bien le thème principal de ce texte. D'une scène à une autre, le lecteur bascule d'un épisode conflictuel à un autre. Au fur et à mesure, en parcourant les péripéties, il découvre la jalousie, la rancune, le mépris, la trahison, le complot, et l'égoïsme. Le manque d'unité est déclaré dès le début dans la phase introductive de la pièce où plusieurs phrases nous indiquent sur quoi se base cette ségrégation. Certains mots sont clairement indicatifs : le chœur qui mentionne la *diversité culturelle* et Innocent qui parle d'une *communauté qui a agi selon leurs particularités ethniques*¹. D'une certaine manière, cela indique que le fondement de tout le conflit dans cette pièce est avant tout ethnique. Toutefois, il y a des détails qui restent problématiques, voire énigmatiques, tout au long de la pièce.

L'histoire se construit autour d'une rivalité entre deux frères. Dès le début de ce texte, une disparité s'établit entre ces deux personnages. Cette dissemblance s'affiche tout de suite dans la première didascalie qui décrit le cadre tel qu'il est figuré sur la toile de fond : deux maisons bien différentes sur le plan de la modernité, séparées par un terrain aride et désert, couvert de toiles d'araignée. Nous sentons déjà un problème de cohésion entre les habitants de ces maisons, nommés dans la didascalie comme Saul et Innocent. Reste à découvrir qui ils sont, quels liens existent entre eux et quelles seraient les causes de cette différence explicite. Les paroles de l'un ne tardent pas à nous éclairer. Ce sont

¹ *The Innocent*, p. 1: « A community that harped on tribal chords ».

les mots d'Innocent qui ouvrent la scène. Ce personnage commence par se présenter et déclarer son innocence dans un discours plutôt poétique. Ses paroles, adressées au public, reçoivent pourtant une réplique chorale à l'appui qui fait écho à son affirmation d'innocence. « *Je suis Innocent* » dit-il, « *Il est innocent* », reprend le chœur.

Progressivement, dans son monologue, Innocent, révèle de quoi il est accusé et dont il refuse toute culpabilité : le puits qu'il a creusé donne de l'eau tandis que celui de son frère est sec. Médecin diplômé, il est stable économiquement, mais la famille de son frère vit dans la pauvreté ; il s'engage à soigner sa belle-sœur et pourvoir aux besoins de ses neveux, gestes que son frère n'apprécie pas du tout. Pour en parler, il enchaîne quatre phrases débutant par « *Je refuse d'être blâmé...* », avec une variante sur la cinquième : « *Je refuse d'être accusé ...* » qui se termine par « *...car je suis innocent* ». Cette répétition donne un effet musical esthétique, mais aussi, elle souligne le fait qu'il y a des affaires à traiter. En tout, la première scène est une série de monologues adressés au public avec des interventions d'un chœur¹.

L'auteur se sert, dans cette première scène, d'une succession de monologues pour donner le contexte de l'histoire, ce qui devient aussi le prologue à la représentation: un par un, les personnages passent sur scène, prenant tour à tour la parole. Dans cette scène, les personnages semblent s'adresser à un public imaginaire, car il n'y a vraiment pas d'échanges entre eux. Leurs discours ont une double fonction : d'abord de les présenter au public (donner leurs noms) et puis de faire une exposition du problème qui traverse cette œuvre dramatique. Il est à noter que, dans cette pièce, l'histoire se déroule sur trois intrigues entremêlées: celle de lutte pour un statut familial (la rivalité Saul/Innocent – rupture ou association), celle de la recherche de l'amour (le désir d'Isabel à se remarier– accords contre désaccords) et celle de la recherche du bien-être

¹ Nous percevons que l'auteur se sert de cette intervention chorale pour transmettre son point de vue sur la question qu'il met en scène. Patrice Pavis parle des pouvoirs du chœur dont « Idéalisme et généralisation » selon lequel « le chœur relaie le discours « profond » de l'auteur ». *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006. Entrée : Chœur.

économique et social (c'est la quête constante de la famille de Saul – réalisable ou utopique ?). C'est à partir de ces histoires que les thèmes de la pièce, autour desquels s'établit une polémique, sont identifiés. En effet, comme le dit Michel Vinaver, « les thèmes ne sont pas, par eux-mêmes, actifs, mais constituent le soubassement sur lequel l'action s'engendre et trouve sa tension. »¹

I. Représenter le conflit

Dans toute relation entre des personnages, il y a des forces qui motivent les actions des uns et des autres normalement avec un objectif particulier à atteindre. Ce réseau de relations est cadré dans le schéma actantiel que nous avons exposé dans le chapitre 2 de cette thèse. Ce modèle nous aide à expliquer la relation conflictuelle qui existe surtout entre Saul et Innocent dans le texte en question ; conflit qui se manifeste plutôt au niveau verbal de leur coexistence, d'où l'appel aux figures textuelles de Vinaver².

a) Dans les figures textuelles

Le conflit entre les deux frères dans *The Innocent* soulève quatre éléments thématiques autour desquels il est centré: l'eau, le statut d'Innocent dans la famille, la pauvreté de la famille de Saul, et le remariage de leur mère. Même si le texte contient très peu de didascalies qui pourraient indiquer le ton de la voix, les gestes et même la proximité des personnages l'un de l'autre, le dialogue en lui-même atteste des échanges très animés et vifs. Saul et Innocent, étant tous les deux sujets de leurs quêtes différents, les forces sous-tendant leurs actions sont bien opposées. Il s'avère, à travers les paroles, que l'un, poussé par le besoin familial, recherche l'unité et la paix pour le bien-être de toute la famille tandis que l'autre, motivé par l'égoïsme, se bat pour le départ de son rival et cela, pour

¹ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques*, Paris, Actes Sud, 1993, p. 900.

² Vinaver, *ibid.*, propose une « méthode d'approche du texte théâtral », p. 893-909, dont l'un des axes est celui des figures textuelles. Celui-ci interroge la parole dans le dialogue théâtral, p. 901-904.

son propre intérêt. Leurs *destinateurs* et *destinataires*¹ représentent donc une situation polémique difficile à réconcilier. Cinq fois dans le texte, ces frères s'engagent dans des *duels*² centrés sur un ou deux de ces sujets.

D'abord, la question de l'eau chez Innocent : Saul ne permet pas à ses enfants de puiser l'eau dans ce puits qu'Innocent a creusé. Par ailleurs, il les défend de mettre le pied dans l'enclos du terrain qu'occupe son frère, ce qui ne plaît pas à ce dernier. Leur approche à ce sujet est tout à fait déséquilibrée. Tandis que Saul se met à l'attaque, son rival préfère tenter une démarche diplomatique. C'est Innocent qui ouvre, tout doucement, la session dans le but de défendre ses neveux. Prenons juste les débuts de ces répliques pour illustrer :

Innocent: What is it brother? What have the children done? [...]	- Qu'est-ce que c'est frère ? Qu'est-ce que les enfants ont fait ? ...
Saul: May I make myself clear once more my so-called brother. [...]	- Que ce soit clair une fois pour toutes, mon soi-disant frère...
Innocent: We are a family brother, [...]	- Nous sommes une famille, frère, ...
Saul: Innocent I find you guilty of calling my children yours [...]	- Innocent, tu es coupable d'appeler mes enfants les tiens ...
Innocent: Brother, please	- Frère, s'il te plaît.
Saul: Do not even call me brother! [...]	- Ne m'appelle même pas frère ! ... ³
(The Innocent, p. 2)	

Pour y reconnaître les figures textuelles de Vinaver⁴, ce dialogue prend la forme d'attaque-esquive. Les répliques de Saul s'inscrivent sous la figure d'*attaque* tandis qu'Innocent adopte l'*esquive* voire le *mouvement vers* dans un

¹ Dans le modèle actantiel, A. Ubersfeld explique que *le couple destinateur-destinataire* est « le plus ambigu [...] dans la mesure où il s'agit rarement des unités clairement lexicalisées, notamment de personnages [...] il s'agit de « motivations » qui déterminent l'action du sujet », *Lire le théâtre I*, p. 54. Biet et Triau, *ibid.*, propose, pour identifier le destinataire, la question « dans quel but ? », p. 630.

² Vinaver, *op. cit.*, p. 903, définit le duel comme un « groupe de répliques à dominante attaque-défense-riposte-esquive ».

³ Notre traduction.

⁴ Vinaver, *op. cit.*, p. 901-904.

effort de se rapprocher de son frère. Le conflit se révèle à travers leurs paroles dont certains éléments s’opposent comme suit:

Innocent	Saul
- Brother <i>[Frère]</i>	- my so-called brother <i>[Mon soi-disant frère]</i>
- We are a family <i>[On est une famille]</i>	- you [are] guilty of calling my children yours <i>[tu es coupable d’appeler mes enfants les tiens]</i>
- Brother, please <i>[Frère, s’il te plaît]</i>	- Do not even call me brother! <i>[Ne m’appelle même pas frère]</i>

Dans cet échange qui se répand sur six répliques, le désaccord est évident et cela est dû au fait que l’un n’accepte pas que l’autre soit le bienfaiteur de la famille. C’est pour cela qu’il introduit le deuxième élément causatif de la dissension – le statut de son « frère ». *Si tu étais mon frère, dit-il, pourquoi n’es-tu pas inclus dans le testament de mon père ? (« If you are my brother, why were you not captured in fathers will? »)* (p. 3).

La discussion sur le sujet du testament du père se réalise avec l’intervention de leur mère qui essaie de restaurer le calme. La demande d’Isabel que Saul s’excuse auprès de son frère est rejetée de celui-ci. Plutôt que de le faire, il énumère d’autres raisons de son désaccord tout en reprenant la question offensive. Son attaque contre Innocent est cette fois indirecte, car ses paroles sont adressées à leur mère :

I will only withdraw that statement if I am made to understand why my so-called brother is more successful than I am and yet I am the first-born. Why did he make it through his studies much easily to become a doctor while I languish in the village, digging boreholes that do not yield water?	Je ne reprendrai cette déclaration que si on me fait comprendre pourquoi mon soi-disant frère est plus prospère que moi alors que je suis l’aîné. Pourquoi a-t-il facilement réussi ses études pour devenir médecin pendant que je reste au village, creusant des puits qui ne
---	--

<p>Why was Innocent not captured in my father's will? (<i>The Innocent</i>, p. 2)</p>	<p>donnent pas d'eau ? Pourquoi Innocent n'est-il pas inclus dans le testament de mon père ?¹</p>
---	--

Il est facile de discerner les sentiments négatifs ressentis par cet homme, frustré par la futilité de son travail: le puits qu'il creuse depuis longtemps sans qu'il ne donne de l'eau. Les appels à l'unité que lance Innocent ne lui disent rien. Il renverse tout et essaie de faire passer celui-ci pour l'ennemi de l'unité familiale. Ce faisant, il introduit le troisième prétexte de la dispute. C'est à la question du remariage de la mère qu'il s'accroche pour poursuivre son agression:

<p>Saul: How can you talk of unity when you are against our mother marrying the gardener? (<i>The Innocent</i>, p. 3)</p>	<p>Comment peux-tu parler de l'unité alors que tu es contre le mariage de notre mère au jardinier ?²</p>
---	---

À ce stade, une nouvelle disposition de rôles actantiels³ s'installe. Comme le modèle actantiel n'est pas « une structure figée », mais une syntaxe génératrice de nombreuses possibilités, ces rôles, explique Ubersfeld⁴, sont essentiellement *mobiles*. Cela veut dire, par exemple, qu'au cours du processus de l'interaction adjuvant-opposant, l'adjuvant, « par un éclatement de son fonctionnement, [...] peut aussi être en même temps opposant ». Concernant le sujet qu'introduit Saul, donc, les rôles actantiels se modifient. Toujours sujet en quête de la paix et de l'unité de leur famille, opposé par Saul mais soutenu par le reste de la famille, Innocent se trouve, en même temps, dans une position d'opposant. Cependant, ce n'est pas à sa mère qu'il s'oppose, mais à son mariage à Gardener. Comme l'explique Ubersfeld⁵, il est, dans ce cas, opposant à l'objet (le mariage à

¹ Notre traduction.

² Notre traduction.

³ Les rôles actantiels sont ceux représentés par les six fonctions (selon le schéma de Greimas, repris par Ubersfeld) du schéma actantiel : le sujet, l'objet, le destinataire, le destinataire, l'adjuvant et l'opposant. Voir Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 49-52.

⁴ Ubersfeld A., *ibid.*, p. 49.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

Gardener) et non pas au sujet de cette quête (sa mère). Par contre, Saul soutient cette idée.

Par le fait de s'opposer au projet ou de soutenir le remariage de la mère, les frères deviennent également opposants l'un à l'autre. D'une certaine façon, la disposition de ces deux frères reproduit celle qui a existé entre Caïn et Abel, les tout premiers frères dans l'histoire de la création. En effet, la jalousie de Cain envers son frère n'était ni connue de ce dernier, ni réciproquée. À l'image de Caïn qui a fini par tuer son frère, nous observons, dans ce récit, que Saul cherche à tuer Innocent et il a failli le réaliser. Cette configuration renvoie aux polémiques sur les questions de politiques nationales qui caractérisent les débats nationaux du Kenya. Or, les deux s'accordent sur le fait que leur mère mérite toutes les félicitations pour les avoir élevés seule. Pourtant, pour l'un, cela est la raison pour laquelle elle ne doit pas se laisser exploiter par des hommes opportunistes, tandis que pour l'autre, c'est le moment où elle doit se réjouir de sa féminité avec le soutien de ses enfants. Saul s'accorde librement au choix de sa mère à la différence d'Innocent qui s'approprie la responsabilité de protéger celle-ci contre tout danger. Ainsi, il exprime son désaccord à Saul et au prétendant :

<p>Innocent: [à Saul] Because mother is being manipulated into this marriage. Besides, I would have nobody to step into my father's shoes. [...] no one should come masquerading around with opportunistic intention of taking over his responsibility. (<i>The Innocent</i>, p. 3)</p>	<p>- Parce que notre mère est en train d'être manipulée pour ce mariage. D'ailleurs, je ne permettrai à personne de prendre la place de mon père. [...] personne ne doit venir se faire passer, de manière opportuniste, pour quelqu'un qui pourrait prendre ses responsabilités.</p>
<p>Innocent: [à Gardner] You will never marry my mother. I hate to see the mother I love manipulated into a relationship that she will eventually regret. (<i>The Innocent</i>, p.6)</p>	<p>- Tu n'épouseras jamais ma mère. Je n'aime pas voir la mère que j'aime manipulée dans une relation qu'elle regrettera éventuellement.¹</p>

¹ Notre traduction.

Dans son rôle d'opposant à la relation de sa mère avec Gardener, les répliques d'Innocent prennent la forme du *plaidoyer* (son adresse à Saul) et d'*attaque* suivie du *plaidoyer* (son adresse à Gardener). En cela, il essaie de faire comprendre sa prise de position de manière logique et raisonnée.

Le dernier sujet de la polémique est traité de la même manière : Innocent fait réfléchir son frère pour le ramener à la raison, mais celui-ci, fortement en opposition, persiste dans des attaques sans fondement plausible. Saul, d'un orgueil irraisonnable, n'accepte pas que son frère intervienne pour assister sa famille, de quelque manière que ce soit. Si Innocent, médecin diplômé, s'engage à soutenir la famille de son frère (acheter des livres et des uniformes scolaires pour ses neveux et soigner sa belle-sœur), celui-ci rejette tout et y trouve une raison pour accuser son cadet d'inciter ses enfants contre lui et même de séduire sa femme. Ses paroles réactionnaires ne font que frustrer les efforts entrepris pour unir la famille, telles les suivantes :

Saul: [à Innocent] [...] These are my children and if I choose that they walk in rags or naked, that should not be a problem to you. (p. 8)	- Ce sont mes enfants et si je décide qu'ils portent des haillons ou qu'ils soient nus, cela ne doit pas te concerner.
Saul: [à sa mère] He is seducing my wife and keeps caressing her stomach. (p. 8)	- Il séduit mon épouse et n'arrête pas de lui caresser le ventre. ¹

L'image de Saul présentée ici est celle d'un homme si aveuglé par la jalousie que toute logique le dépasse. Malgré les tentatives de « *mouvement vers* » qu'entreprend le frère médecin, il engage toujours celui-ci dans des « *duels* » qui n'aboutissent à rien.

¹ Notre traduction.

Ce texte, *The Innocent*, représente l'absence d'unité sous forme de confrontations verbales avec, à chaque fois, l'intervention de la mère qui arrive juste au bon moment pour arrêter les échanges belliqueux. À ce propos, Isabel se met du côté d'Innocent. Autrement dit, elle est à la fois adjuvant du sujet en quête- Innocent, et de l'objet de la quête- l'unité. Toujours en position de neutralité, elle prend la parole pour négocier la paix entre ses fils: « [...] *Saul and Innocent, must you quarrel all the time?* » (p. 2); « [...] *Saul and Innocent use your strengths and weaknesses to build each other into a united strong family.* » (p. 3); « *Saul and Innocent, leave my wedding plans with the gardener out of this.* [...] » (p.3)¹. Percevant aussi le déséquilibre dans ces duels, elle fait des efforts pour ramener son fils aîné à la raison: « *Let the children draw water.* » (p.3); « *Saul! What has gone into your soul?* » (p.3); « *Saul, you are over reacting.* » (p. 9)². Quoi qu'elle dise, celui-ci reste obstiné et tient à se débarrasser de son frère. Déclarant que rien ne pouvait remédier à la situation, il insiste pour qu'Innocent quitte le foyer familial.

Saul: [...] Mother this is now a point of no return. Innocent should demolish his house and leave in peace or I will forcibly do it. (p. 9)	Maman, ceci est le point de non-retour. Innocent doit démolir sa maison et partir en paix sinon, je le ferai par force. ³
---	--

À cette remarque de son frère, Innocent, adoptant toujours l'esquive, décide de se sacrifier pour le bien-être du reste de la famille : il prend la décision de partir. Cela est-il donc l'échec de sa quête de l'unité ? Sera-t-il banni de chez lui avant de réaliser son projet à l'instar du père qui a été éliminé avant de réaliser son projet de donner l'eau à la communauté ? (p.1, 2). Cet acte d'élimination est comparé dans le texte à la crucifixion de Jésus, ce qui amène notre analyse à l'usage de l'intertexte qu'emploie l'auteur dans son œuvre.

¹ « Saul et innocent, devez-vous vous disputer tout le temps ? » ; « Saul et Innocent, utilisez vos forces et vos faiblesses pour vous compléter pour une famille forte et stable » ; « Saul et Innocent, laissez de côté mes projets d'épouser le jardinier »

² « Laissez les enfants puiser de l'eau » ; « Saul, qu'est-ce qui est entré dans ton âme ? » ; « Saul, tu exagères »

³ Notre traduction.

b) À travers l'intertexte

La scène introductive de cette pièce se termine par un élément emprunté de l'oralité africaine : tout le monde commence à chanter et à danser pour célébrer l'eau qu'Innocent a trouvée. Ceci paraîtrait comme la fin de la représentation. Pourtant, c'est ce qui déclenche le conflit et donc le début de la pièce. Nous y discernons une intertextualité qui renvoie aux textes bibliques. La lecture du texte rappelle certains épisodes dans la Bible qui auraient inspiré son auteur. Cela est évident au niveau de la caractérisation, de la langue et des actions.

Le prénom Saul n'est pas choisi par hasard. Il fait allusion à Saül, premier roi d'Israël qui, ayant été rejeté par Dieu, fut extrêmement jaloux de David que le prophète Samuel oint à sa place sous l'instruction du Seigneur. La cause de la haine qu'avait Saül pour David provenait de la défaite de Goliath par ce dernier. Saül, malgré qu'il ait été le roi, n'a pas pu réaliser cette épreuve pour soulager son peuple de ce persécuteur. C'est cette réalité historique que l'auteur transpose dans son œuvre, le correspondant au forage du puits dans la recherche de l'eau. Le projet que le père décédé avait commencé devait être achevé par le fils aîné, Saul, mais celui-ci n'y arrivait pas. C'est son cadet, Innocent, qui l'a réalisé, et cela dans très peu de temps, ce qui a déclenché la jalousie en Saul. La célébration qui suit le succès d'Innocent dans ce projet renvoie à la célébration par le peuple d'Israël, suite à la défaite de Goliath par David. Les femmes chantèrent : « *Saül a frappé ses mille, - et David ses dix mille.* » (1 Samuel 18.7) ce qui déclencha la jalousie intense chez le roi qui chercha alors à tuer David¹. Nous voyons donc Saul, dans ce texte, s'irriter quand le peuple de ce village se met à célébrer la réussite de son frère. La forte jalousie qui naît en lui l'amène à chercher la mort de celui-ci. Si Saul, le grand frère est l'image du roi Saül des temps bibliques, Innocent est un carrefour de deux caractères bibliques : David et Moïse.

¹ *La Sainte Bible*, version Louis Second, 1 Samuel 18.8-9 : « Saul fut très irrité, et cela lui déplut. [...] Et Saul regarda David d'un mauvais œil, à partir de ce jour et dans la suite. »

Par le même fait de trouver l'eau, mais aussi au travers de ses paroles, Innocent fait allusion à Moïse, leader des enfants d'Israël dans leur marche à travers le désert. La communauté d'Innocent n'a pas d'eau et en voudrait ; la terre est aride comme illustrée dans la toile de fond de cette pièce ; ce jeune homme se positionne comme Moïse pour intervenir. Littéralement, il creuse un puits, mais ses paroles rappellent l'expérience de Moïse avec la communauté d'Israël. D'abord, l'eau et le rocher sont les deux éléments associés à cet incident dans le désert. Mais, l'emploi du verbe « frapper » vient confirmer cet intertexte en orientant l'image vers la bible : Moïse frappa le rocher pour en produire l'eau que le peuple but¹. Deux fois dans la scène introductive, Innocent mentionne ces indices, évoquant ainsi le texte biblique : « *Shall I stand accused when my hands crash the rocks and strike water?* »² et encore « *Innocent struck the rocks for the first time, out came water* »³. Outre cet aspect littéral où un exploit est accompli, Innocent incarne aussi le caractère d'humilité qui fut celui de Moïse, mais aussi de David. Tout au long de la pièce, il se trouve poursuivi par Saul qui voudrait l'éliminer, ce qui fut aussi l'expérience du roi David. Finalement, comme David est couronné roi à la mort de Saul, Innocent est « couronné » procureur de la paix. Pourtant, sur ce point, l'auteur établit une variante, car c'est le même frère qui l'instaure (p. 13).

De manière beaucoup plus directe, Innocent associe son père décédé au Messie qui a été rejeté par les juifs. Ainsi, son père qui ne voulait que du bien pour cette communauté au sein de laquelle il est venu habiter, a été désigné étranger et, par conséquent, tué. Dit-il:

<p>[They] branded him foreigner. They killed him. They murdered my father just when he was about to give them water reminiscent of</p>	<p>[Ils] l'ont désigné étranger. Ils l'ont tué. Ils ont tué mon père juste quand il était sur le point de leur donner de l'eau, comme les juifs insensés qui ont</p>
--	--

¹ *Ibid*, Exode 17.6 : « Voici, je me tiendrai devant toi sur le rocher d'Horeb ; tu frapperas le rocher et il en sortira de l'eau, et le peuple boira. Et Moïse fit ainsi, aux yeux des anciens d'Israël. »

² « Devrais-je être accusé lorsque mes mains écrasent les rochers pour produire de l'eau ? »

³ « Innocent a frappé les rochers pour la première fois, l'eau est sortie »

<p>the foolish Jews who crucified the very Messiah who fed them on fish and loaf [...]. (p. 1)</p>	<p>crucifié le même Messie qui leur a nourri du poisson et du pain [...]¹</p>
--	--

Le conflit, pas encore résolu, Innocent est sur le point d'abandonner ses efforts en se sacrifiant : il va quitter le foyer pour que son frère demeure en paix. Cela ne serait sûrement pas une solution. L'auteur s'y prend d'une manière très créative.

II. Image des chagrins sociétaux

Au-delà des thématiques apparentes dans ce texte : celles de la famille et de la rivalité fraternelle, nous discernons également, dans *The Innocent*, une dimension implicite en œuvre. Comme nous l'avons signalé au début de cette section, le texte reprend des événements de la violence post-électorale qui a secoué le pays trois ans avant son apparition. Dans son ensemble, cette pièce donne l'image de la société kenyane où les appartenances ethniques influencent beaucoup de choses d'importance nationale. Les ethnies différentes contraintes, pourtant, de vivre ensemble en tant que Kenyanes, sont figurées par les deux demi-frères, Saul et Innocent. Tout comme la situation pour ces deux est instable, tel est le cas pour les communautés kenyanes.

Concernant l'incident en question, les lignes de bataille se sont établies selon les ethnies, certaines tribus formant des alliances contre d'autres. D'emblée, la toile de fond démontre l'inégalité qui caractérise la société sur le plan économique. Le puits de Saul qui refuse de donner de l'eau enferme de nombreux problèmes de nature politique et sociale. D'une part, il incarne l'amertume entassée dans les cœurs des pauvres du pays, causée par des injustices historiques, socio-économiques et politiques. D'autre part, il symbolise l'injustice, la corruption, le tribalisme et la mauvaise politique pratiqués par les

¹ Notre traduction.

dirigeants du pays, ce qui crée des inégalités parmi les citoyens. Ce sont ces facteurs qui étrangent toutes les tentatives du rétablissement de l'unité entre les groupes ethniques. Le mari d'Isabel représente les malheureux qui ont perdu leur vie dans cet événement horrifiant juste parce qu'ils appartenaient à l'*autre tribu*. L'auteur, pour ne pas mettre explicitement les faits tels qu'ils se sont produits, recourt à un décor allégorique afin de traiter un sujet aussi sensible. L'allusion est explicite lorsque Martin, sous les ordres d'une voix non identifiée, tue un homme pendant la nuit sous prétexte qu'il n'est pas de la communauté.

Or, la dissension entre les groupes ethniques dans la société kenyane est très problématique aujourd'hui à cause du nombre croissant des mariages interethniques. Ce fait est parfaitement illustré par la présence de cette famille d'Isabel. Elle-même a épousé un homme qui n'est pas de sa tribu. Et puis, c'est dans sa communauté que le couple s'installe, contrairement aux pratiques traditionnelles où un couple marié s'installe normalement dans la communauté du mari. Ces frontières géographiques sont, depuis des années, plus ou moins effacées dans le pays. Avec le système capitaliste, les gens s'achètent des terrains là où il leur plaît et s'y installent. Or, les frontières invisibles de l'ethnie persistent dans les esprits des Kenyans. Les années d'évolution dans un système capitaliste ou dans le modernisme n'a pas réussi à effacer ces empreintes d'appartenance ethnique chez les Kenyans.

Reprenant l'appel pour l'unité qui retentit au cours des années postindépendances, l'idée de la vie en famille pour la nation revient à plusieurs reprises dans les paroles de quelques personnages, notamment celles d'Innocent. Prenons par exemple les suivantes :

Innocent: We are a family brother, one society and one country. [...] (p.2)	Nous sommes une famille, frère, une société et un pays. ...
--	---

<p>Innocent: [...] If we united as family so will the society and country. (p.3)</p>	<p>... Si nous nous unissions comme famille, ainsi sera-t-il pour la société et le pays.</p>
<p>Innocent: Yes brother, her ailment is symbolic of what haunts our family and what bedevils our country. Corruption, nepotism, tribalism, civil-strife, poverty, hunger and impunity. [...]. (p.9)</p>	<p>Oui, frère, sa maladie est l'image de ce qui hante notre famille et ce qui tourmente notre pays. La corruption, le népotisme, le tribalisme, les conflits, la pauvreté, la faim et l'impunité.¹</p>

Ces mots d'Innocents ne laissent aucun doute que la pièce est une représentation de la situation nationale.

a) Saul et Innocent : ethnies en désaccord

Outre le fait que leur père a été assassiné lors des émeutes interethniques, il y a de cela des dizaines d'années, la question de la dissension tribale reste en arrière-plan pour une grande partie de la pièce. Du moins, cela ne semble pas être le problème de Saul qui ne cesse pas de contrarier son frère. Le texte se concentre sur la rivalité fraternelle qui paraît être motivée par la jalousie de l'aîné par rapport au succès de son cadet. Pourtant, le premier perçoit le dernier comme n'étant pas son frère ou, plus précisément, le fils de son père. Quand Saul interdit à ses enfants de puiser l'eau du puits d'Innocent, il traite ce dernier de *mon soi-disant frère* (« *my so called brother* » p. 2). Sur ce point, un parallélisme est établi de manière très subtile, entre Innocent et le père mort. Comme le défunt a été désigné « étranger » par la communauté, Innocent est, à l'heure actuelle, perçu par son frère comme l'intrus de la famille. Saul refuse complètement tout effort de la part de son frère d'établir une relation paisible entre eux. Ses répliques sont fortes et acerbes, telles:

¹ Notre traduction.

<p>Saul: Do not even call me brother! If you are my brother, why were you not captured in father's will? (<i>The Innocent</i>, p. 2).</p>	<p>Ne m'appelle même pas frère ! Si tu es mon frère, pourquoi n'as-tu pas été inclus dans le testament de mon père ?¹</p>
---	--

Comme on peut le lire dans les lignes qui suivent, même l'éclaircissement de leur mère à ce sujet ne fait rien pour l'apaiser:

<p>Isabel: Son, your father was shot and killed during the violence. By that time, you were one year old and Innocent had not been born. The attacker did not give him chance to modify his will. [...] (<i>The Innocent</i>, p. 3)</p>	<p>Mon fils, ton père a été fusillé et tué pendant la violence. À ce moment-là, tu avais un an et Innocent n'était pas encore né. L'agresseur ne lui a pas donné la chance de modifier son testament. ...²</p>
---	---

L'explication d'Isabel est bien logique et crédible. Pourtant, Saul persiste obstinément dans l'animosité qu'il répand sur tout autre aspect de leur vie d'ensemble.

b) Isabel et Gardener : quête d'amour impossible

Des années après l'assassinat de son époux, Isabel cherche à se remarier et à atteindre une stabilité familiale. Sa quête est entravée par plusieurs obstacles. D'abord, l'opposition de son fils Innocent maintient ses intentions en suspens. Ce dernier, comme nous l'avons vu, est fermement contre cette union et est prêt à tout faire pour assurer que cela ne se réalise point. Pourtant, Isabel voudrait bien avoir l'accord de ses deux fils avant de s'engager dans ce mariage avec Gardener. Deuxièmement, la découverte de qui est réellement Martin arrête le

¹ Notre traduction.

² Notre traduction.

projet de mariage. L'expérience d'Isabel démontre le grand défi qui se pose dans la recherche de l'unité et la paix. Le paradoxe est que, là où ça devait être simple, compte tenu de la similarité ethnique, ça devient pourtant plus compliqué : Innocent rejette son père biologique et Isabel n'a désormais que de mépris pour lui. Ce scénario évoque les thèmes de trahison, de vengeance et de haine qui nuisent à la recherche de la paix et de l'unité dans le pays.

Outre l'incompatibilité des normes traditionnelles entre les diverses ethnies kenyanes, les efforts pour unir celles-ci ont toujours été entravés par les mémoires des injustices commises entre elles dans le passé lointain ou récent.

c) Martin et Saul : la pauvreté abusée

L'une des causes de la violence de 2007/8 au Kenya était l'intolérance de la pauvreté. Certes, la plupart des tueries que l'on a enregistrées étaient directement basées sur le simple fait que la victime n'était pas de son ethnie. Or, derrière la façade ethnique se trouvaient des questions pertinentes d'ordre social, économique et politique¹, ce que démontre cette pièce de Minishi. Les plus touchés par la violence post-électorale 2007/8 au Kenya étaient les classes populaires qui habitent surtout les bidonvilles. Remplis d'un ressentiment dû à leur situation, ceux-ci sont facilement induits à commettre des actes atroces contre les *Autres* qui leur sont présentés comme étant la cause de leur souffrance. C'est donc un manque de logique qui caractérise les conflits qui surgissent dans le pays, notamment celles de 2007/8.

Martin incarne ce groupe de Kenyans qui, pour le prix de quelques dizaines ou centaines de shillings, sont prêts à tout faire pour plaire à leur

¹ Warah R., « Kenyans are fighting inequality, not ethnicity », *Red Soil and Roasted Maize*, p. 110-112. L'auteur explique en quoi le phénomène de 2007/8 dépasse la simple question d'ethnicité. Ce sont, d'après elle, les problèmes sociaux, économiques et politiques longtemps ignorés qui ont jeté de l'huile sur le feu.

« bienfaiteur ». Quand il tue le père de Saul, c'est sous la simple instruction de quelqu'un que l'auteur ne juge pas digne de nommer¹ :

Man 1: This is it Martin, do it for us. [...]	Voici l'occasion Martin, fais-le pour nous. [...]
Man 1: Come on Martin he is not one of us. Come on Martin shoot! <i>(The Innocent, p. 12)</i>	Vas-y Martin, il n'est pas l'un de nous. Vas-y, Martin, tire ! ²

La pauvreté est ici abusée, à la fois par les riches qui payent les pauvres pour commettre des crimes et par les pauvres pour se faire de l'argent. Le fait que ce même Martin vient être employé par Isabel comme jardinier confirme qu'il est d'une classe ouvrière et qu'il aurait pu être payé pour assassiner autrui.

Saul aussi fait partie de ce groupe. Sa pauvreté est annoncée dès le début par la maison qui est la sienne. Il n'est donc pas économiquement apte à donner satisfaction à tous les besoins de sa famille. Pourtant, il est prêt à éliminer son frère qui pourrait lui être une source de secours. Outre cette jalousie qui repose sur les différences économiques, la dimension ethnique est démontrée par son insistance répétée sur le fait qu'Innocent n'est pas son frère paternel. Pour l'un et pour l'autre de ces deux aspects, il est prêt à tuer son demi-frère. En effet, Warah explique comment les facteurs économiques et ethniques sont étroitement liés, à tel point qu'un conflit interethnique revient presque toujours à un combat pour des raisons économiques³.

¹ A ce propos, Warah *ibid.*, affirme que ce sont les « politiciens qui ont incité et payé les jeunes à prendre les armes à travers le pays », p. 122.

² Notre traduction.

³ Warah R., *op. cit.*, p. 111.

III. L'unité retrouvée

La solution est trouvée, dans *The Innocent*, d'une manière très dramatique et inattendue. Dans ce dénouement, tout subitement, la tension atteint son apogée pour se détendre d'un coup. Reprenons brièvement la scène: Innocent, avant de partir, revient dire au revoir à son demi-frère. Il le trouve à côté de son puits qu'il creuse depuis des années. Saul, pour éliminer une fois pour toutes son rival, saisit l'occasion et le précipite dans le puits, sec et profond. Il amène alors du pétrole pour le brûler dedans. Magdalène, qui aurait pu aider son fiancé, lui tourne le dos et s'allie à Saul. Gardener, ce prétendant d'Isabel dont Innocent ne voulait rien, arrive, mais refuse de coopérer avec ces deux dans l'exécution d'Innocent. Il va, par contre, l'aider en le sortant du puits. Saul, déçu, veut alors tuer tout le monde, mais Innocent propose de se sacrifier pour épargner les autres. Ceci pousse le jardinier à avouer qu'Innocent est son fils. Cette confession, choquante et émouvante, apporte des réponses aux questions qui ont causé beaucoup de souffrances aux membres de cette famille, des années durant.

Ce dénouement introduit d'autres dimensions problématiques dans cette pièce. L'ironie est que, Innocent, du simple fait qu'il est le fils de Gardener, est, contrairement à Saul, un membre authentique de cette communauté, car le père assassiné n'y appartenait pas. Mais lui-même se sent désorienté à la découverte qu'il est le fils d'un violeur. En cela, bien qu'il soit fils légitime de la communauté, il est écœuré par les raisons qui sous-tendent ce fait. De sa part, Saul, légitimement reconnu comme fils du regretté père, se rend compte qu'il est moins méritant de l'héritage que son demi-frère. Quant à la mère, elle est révoltée par la réalisation qu'elle était sur le point d'épouser son violeur, aussi assassin de son mari. Une dimension tragique se révèle dans tout cela. Innocent, prêt à se sacrifier volontairement pour sauver la famille rappelle le tragique dans le théâtre. Par le fait qu'il accepte de prendre sur lui les conséquences d'une

accusation qui lui est faussement imputée, il devient un héros tragique. Ce geste de sa part introduit ensuite la session de confession et de réconciliation que nous découvrons à la fin de la pièce.

La conclusion rapide de la pièce est plutôt idéalisée. Dans l'espace de cinquante-trois répliques (p. 11-13), dont un moment de retour en arrière, tout se passe rapidement : la confession est faite, puis le choc, la colère, le déni, le regret, les questions, les demandes de pardon, les rejets, ... tout se succède en très peu de temps. La vérité et la réalité s'affrontent. Chacun de ces personnages est dans un état de détresse. Cela crée un moment de transition. Les attaques cessent et l'unité se manifeste à travers la parole. Saul, auparavant opposant hardi au projet d'Innocent, devient, d'un coup, son adjurant. Pour cela, il remplace le « *soi-disant frère* » par « *frère* » (p. 18). On le voit même couronner son frère le leader de la famille malgré le fait qu'il soit l'aîné. La transformation est prompte, la confession trop parfaite. Si ce n'est pas par souci de respecter les limites temporelles de quarante-cinq minutes prescrites pour la représentation, on a l'impression que l'auteur a hâte de créer la situation idéale, mais utopique que doit être celle de la société kenyane.

Les dernières répliques sont courtes et se succèdent sans que les personnages se parlent entre eux. Tout comme le début du texte, l'attention est tournée vers le public. Ces paroles, plutôt adressées au public, produisent « un effet choral »¹ dans cette partie conclusive. La parole, ainsi unifiée à la fin de la pièce, donne l'image d'une entité unie et on ressent le souci d'intégrer le public dans cette unité retrouvée.

Comme nous l'avons mentionné au début, le thème de l'unité est repris dans d'autres textes de notre corpus que nous allons considérer succinctement dans les lignes qui suivent.

¹ Nous l'employons dans le sens que Vinaver donne à *chœur* en tant que figure textuelle. D'après lui, c'est une « succession de répliques où l'individualité des personnages s'efface pour laisser la place à un effet choral. ». Vinaver, *op. cit.*, p. 903.

Detoxification, une autre pièce rédigée par Minishi, montre l'importance de l'unité dans la préservation du patrimoine culturel et la protection des richesses naturelles du pays. À travers la famille de Nakaye, l'auteur raconte en filigrane les intrigues politico-économiques du pays par rapport à ses biens naturels et culturels. Les trois frères – Jabali, Seriki et Akibaya, doivent être unis pour que les biens du pays soient bien protégés et bénéfiques à la famille. Le fait qu'Akibaya se met en alliance avec Lady Smith, et que Seriki se laisse séduire par les charmes de la même Lady Smith, met le foyer en danger. Seul, Jabali ne peut pas tout faire : protéger et le foyer, et la tombe qui enferme toute sa richesse.

Le même auteur reprend dans *Reverberations*, ce même thème pour montrer comment le manque d'unité dans le pays nuit à l'avenir de la jeunesse. Le comportement irresponsable des parents, Zebedayo et Isabel fait allusion aux conflits perpétuels entre les dirigeants, les rivaux politiques, et cela affecte sérieusement la stabilité du pays qu'habitera la jeunesse à l'avenir. Le principal de l'école de leur fils n'hésite pas à leur rappeler ce fait :

<p>Principal: [...] what have you done to this country? [...]. Once there is no peace in the family, there can never be peace in the country that you claim to be serving. (<i>Reverberations</i>, p. 3)</p>	<p>... Qu'avez-vous fait à ce pays ? [...] Tant qu'il n'y a pas de paix dans la famille, on ne peut pas en avoir dans le pays auquel vous prétendez rendre service.¹</p>
--	---

Contrairement à *The Innocent*, dans ce texte, l'unité n'est qu'un thème secondaire. Il ne vient qu'étayer celui de la corruption que nous abordons plus loin.

La Folie de Tsuma et Omolo aborde de manière beaucoup plus explicite la question de l'unité entre les différentes tribus du pays. Principalement, ce texte traite le problème du tribalisme qui est une cause majeure des divisions dans le pays. Cadré dans un contexte d'école, ce texte montre comment tout un village,

¹ Notre traduction.

presque, se met à s'opposer au Directeur de l'école en raison de son origine ethnique. Celui-ci, Monsieur Legrand, est combattu par les originaires de cette région, car il est étranger à la région. Tout est fait pour le renverser, nonobstant sa bonne performance en tant que directeur. Bien que l'histoire et les personnages du texte soient fictifs, les événements qui y sont racontés relèvent de l'actualité et sont une représentation véridique de la réalité. Les auteurs reprennent presque littéralement ce qui se passe dans beaucoup de régions du pays, avec un degré d'exagération¹. En outre, la langue qu'emploient les personnages est tout à fait naturelle malgré quelques proverbes éparpillés ici et là.

Ce texte représente l'unité comme étant victime des incitations du peuple par les dirigeants et aussi comme un ingrédient principal au développement. Les termes et expressions qui renvoient à la ségrégation ethnique caractérisent la parole des personnages: *des étrangers, notre tribu, notre région, tribaliste, la nôtre, chez-nous, membres de cette communauté, membre de la tribu, le terrain de mon grand-père*. Selon Ngũgĩ wa Thiong'o, cette animosité interethnique a été initiée par les dirigeants. Il explique à cet effet :

<p>The peasantry saw no contradiction between speaking their own mother-tongues and belonging to a larger national or continental geography. They saw no necessary antagonistic contradiction between belonging to their immediate nationality, to their multinational state along the Berlin-drawn boundaries, and to Africa as a whole ... If anything, it is the petty bourgeoisie, particularly the compradors, with their French, English and Portuguese, with their petty rivalries, their ethnic chauvinism, which</p>	<p>La paysannerie n'a vu aucune contradiction entre la pratique de leurs langues maternelles et l'appartenance à une géographie nationale ou continentale. Elle n'a vu aucune contradiction antagoniste entre l'appartenance à leur nationalité immédiate, à leur État multinational selon les frontières marquées à Berlin et à l'Afrique tout entières. C'était la petite bourgeoisie, surtout les compradors, avec leur français, anglais et portugais, avec leurs petites rivalités, leur chauvinisme</p>
---	---

¹ À l'exception de Nairobi, la capitale du pays, toutes les autres villes et les campagnes entourant s'identifient avec des groupes ethniques particuliers.

encouraged these vertical divisions to the point of war sometimes.¹

ethnique, qui a encouragé ces divisions verticales quelquefois jusqu'au point de la guerre.²

À part l'aspect national qui ressort de cette affirmation, celle-ci établit un lien fort entre la dissension inter-ethnique et la colonisation. En effet, l'allusion est que ce problème de division trouve ses origines dans la colonisation, ce qui fait de l'unité, ou son inverse, une question réellement post-coloniale.

IV. L'unité : une véritable problématique post-coloniale

Bien que l'unité soit un thème universel³, la conception de ces pièces, notamment *The Innocent* et *La Folie*, est plutôt informée par l'actualité sociopolitique kenyane. Il nous semble donc important d'éclairer le contexte idéologico-historique de l'unité en Afrique en général et au Kenya en particulier. L'ère postindépendance rend compte de la difficulté qu'éprouvent les dirigeants africains à unir leurs peuples, notamment aux moments des élections politiques. L'épreuve est celui de réunir plusieurs nations, auparavant indépendantes, sous le règne d'une seule personne. Le fait que cette personne appartient à une nation particulière mène normalement à l'interprétation que les autres seront donc soumis à la souveraineté de cette nation-là, ce qui est difficile à accepter pour beaucoup de communautés.

Considérons un moment la notion de « nation » que nous employons ici. Nous disons bien que les groupes ethniques africains constituaient, auparavant, avant la colonisation, des nations homogènes et autonomes ayant leurs propres systèmes de gouvernance. Achebe essaye de clarifier ce point en parlant de la

¹ Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*, p. 23.

² Notre traduction.

³ Il s'agit d'un thème « non lié à actualité sociale ». Pavis, P. *Le Théâtre contemporain, op. cit.*, p. 218.

communauté des Igbos qui est la sienne¹. Chaque peuple, donc, valorise son autonomie et se soumet difficilement à l'autorité d'une autre communauté. Or, l'impérialisme européen a établi des frontières sans prendre en compte ces facteurs importants qui viendraient affecter le futur de l'Afrique sur le plan politique. Notons aussi que certaines de ces communautés, avant la colonisation, étaient plus puissantes que d'autres, ce qui se voyait lors des guerres qui avaient lieu entre elles. Somme toute, chaque communauté avait de quoi se vanter en son temps d'autonomie.

La colonisation a eu l'effet de créer l'unité inhabituelle entre les différents groupes ethniques africains. Ceux-ci, unis par l'objet commun d'expulser le colonisateur, ont, pendant les années de lutte, oublié leurs différences pour atteindre cet objectif commun. Une fois cela réalisé, les lignes de séparations réapparaissent, au moins au niveau politique, et chaque communauté se rappelle les temps passés et voudrait revivre son autonomie. Cependant, le retour en arrière s'avère impossible. La question reste donc celle de se mettre d'accord sur une seule personne qui prend les rênes du pouvoir. À ce sujet, certains se croient plus méritants du pouvoir que d'autres de par leur population, ou leur langue, ou leur puissance économique, pour ne mentionner que ces raisons-là. Au Kenya, par exemple, les Kikuyus, compte tenu de leur rôle primordial dans la lutte pour l'indépendance du Kenya, estiment qu'ils méritent, plus que d'autres communautés kenyanes, les postes de direction du pays. Il se trouve que les Britanniques qui ont occupé le pays se sont installés dans la région du centre, recouvrant les alentours du mont Kenya, la partie du pays habitée généralement par cette communauté. De ce fait, pour résister aux Blancs, il était normal qu'ils se soient trouvés beaucoup plus nombreux à mener les combats contre les « intrus ». Pour ce faire, ils ont formé le Mau Mau² qui a terrorisé les étrangers

¹ Chinua Achebe, *Home and Exile*, New York, Anchor House, 2000, p. 4-6.

² Susan Chebet-Choge, dans son article « Fifty Years of Kiswahili in Regional and International Development » In *Journal of Pan African Studies*, vol 4, no. 10, January 2012, p. 176, explique que Mau Mau est un acronyme de la déclaration en kikuyu : « *Muthungu Athii Ulaya, Mugikuyu Ahoote Uthamaki* » qui a plus tard été traduit en Kiswahili comme « *Mzungu aende ulaya, mwafrika apate uhuru* », ce qui veut dire en français : « que le blanc retourne en Europe, que l'Africain aie l'indépendance ».

pendant huit ans (de 1962 à 1960). Ces luttes sanguinaires ont contribué à mettre fin à la colonisation au Kenya.

Le rêve d'un Kenya unifié en une famille, image idéale et utopique, est concrétisé par nombre d'artistes et auteurs dans leurs œuvres littéraires et culturelles dont le théâtre. Tout comme les Kenyans chantent la prière dans l'Hymne national¹, la quête de l'unité est devenue un thème passionné du théâtre du KNDF. Pourtant, le théâtre ne fait que reprendre ce que les politiciens ont toujours fait : appeler les Kenyans à l'harmonie. Cet appel est bien à sa place, vu le scénario à la fin de la colonisation. Autrefois unifiés dans la lutte contre un ennemi commun - l'hégémonie anglaise, il fallait une méthode pour maintenir cette unité à l'issue des années de subjugation. L'appel pour l'unité au Kenya remonte, donc, aux années succédant immédiatement à l'indépendance et les dirigeants n'ont pas cessé de poursuivre cet idéal. Avec une population assez diversifiée, de plus de quarante groupes ethniques, l'unité et la cohésion internes sont, bien entendu, des facteurs majeurs pour la paix et le développement du pays.

Le premier président kenyan, après l'indépendance en 1963, étant bien conscient des enjeux nationaux inhérents à l'unité, a proposé aux Kenyans le concept de « harambee »² - *agir ensemble*, pour prôner et encourager l'unité et la cohésion. Ces différentes communautés, qui devaient désormais coexister comme un peuple, avaient besoin d'une philosophie unificatrice pour pouvoir se percevoir comme une entité et non comme des fragments. Cela était important à cette nation, si culturellement diversifiée, qui devait travailler comme un peuple pour construire et développer le pays. L'*esprit harambee* a donc réussi à accomplir des exploits importants dans le pays sur ce plan. À travers les

¹ L'Hymne National kenyan est une prière adressée à Dieu. La ligne quatre de la première strophe de l'Hymne se dit : « May we dwell in unity, peace and liberty » pour dire: « Puisseons-nous demeurer dans l'unité, la paix et la liberté »

² Le mot *Harambee* en usage commun au Kenya est d'origine indienne. Les ouvriers indiens qui construisaient le chemin de fer au Kenya dans les années coloniales, en portant des lourdes charges, chantaient ensemble « har har Ambee ! ». L'expression était adressée à l'un des leurs dieux qui devait les aider dans le travail. Les Kenyans l'ont emprunté pour inspirer la cohésion et l'unité dans la construction de la nation. C'est ainsi qu'il y a depuis les années 1960, les événements, les collectes et les projets réalisés dans l'esprit *harambee* et qui sont ainsi nommés.

initiatives de bienfaisance, des projets comme les constructions des écoles, des hôpitaux et d'autres édifices publics ont été réalisés à travers des collectes d'argent public baptisées « harambee »¹.

Prenant le relais du premier président, Daniel Arap Moi, le deuxième, a déclaré sa philosophie de « nyayo/nyayoism », ce qui veut dire « suivre les pas ». En suivant donc les pas du premier président, il poursuivait son idéologie d'agir ensemble, tout en y ajoutant son slogan de « upendo amani na umoja » -kiswahili pour : *l'amour, la paix et l'unité*. Cependant, son règne coïncide avec beaucoup plus de demandes d'émancipation par les citoyens à tous les niveaux. Les appels à l'établissement d'un système fédéral tissé sur les démarcations tribales augmentent. Tout cela rappelle le désir d'autonomie qui habite chaque communauté africaine. Cela pourrait expliquer l'approche dictatoriale qu'emploient beaucoup de dirigeants africains pour pouvoir maîtriser et contrôler les diverses communautés sous leur autorité.

Quoi qu'il en soit, la problématique de l'unité nationale au Kenya, et en Afrique en général, trouve ses fondements dans l'expérience de la colonisation. Cela devient encore plus important quand les intrigues politiques, qui affectent les affaires économiques, mettent la tension sur les quelques liens qui existent entre les différentes tribus du pays. Plusieurs fois déjà, il y a eu des ruptures des cordes nationales et les querelles qui en ont résulté ont failli briser tout lien interethnique pour de bon. Cependant, les appels à vivre comme une famille n'ont jamais cessé.

¹ Susan Chebet-Choge, *op. cit.* p. 175.

4.2 Jeunesse et éducation

4.2.1 La détresse des mineurs

La détresse, une émotion qui se traduit par l'angoisse causée par « le sentiment d'abandon »¹ frappe les lecteurs de ces textes d'autant plus qu'il s'agit des jeunes. Clarifions d'emblée que, par mineur, nous entendons les jeunes personnes de moins de 18 ans², l'âge définissant la majorité au Kenya. Les textes du KNDF que nous étudions racontent des expériences des jeunes, notamment les élèves du secondaire, dans des domaines différents. En lisant certains de ces textes, un sentiment d'angoisse émeut à travers les différents récits. Celle-ci est représentée de manière différente, d'un texte à un autre. Rebecca Amunga et James Odhiambo cadrent leurs histoires, *Le Furoncle* et *Tentation ratée* respectivement, dans le contexte de l'école. Alors que le premier auteur met en perspective les défis qu'affronte l'élève kenyan, le second se concentre sur les facteurs constituant une attraction pour les jeunes. Ces détracteurs demandent donc leur temps, leur énergie et leur concentration, faisant ainsi concurrence à l'éducation dans la vie des jeunes. Dans une approche différente, Oliver Minishi recherche dans la famille des facteurs qui affectent la stabilité des jeunes écoliers. Nous procédons par deux étapes pour analyser ces textes : d'abord les deux qui se centrent sur le contexte scolaire et puis les trois relevant du contexte familial.

I. *Le Furoncle et Tentation ratée*

Reprenons cet adage: « l'éducation est la clé d'un bon avenir ». On n'a pas cessé de le répéter aux apprenants pour qu'ils puissent bien travailler à l'école. Il est vrai aussi que les bases d'un futur, quel qu'il soit, sont établies dans le présent. C'est pour cela qu'il faut noter que s'agissant d'un bon avenir pour l'élève, l'insistance sur l'éducation ne se limite pas à l'aspect académique, une

¹ Dictionnaire *Le Petit Larousse illustré*, 2009.

² Laws of Kenya, Employment Act, 2007, et The Children Act, donnent respectivement ces définitions pour un mineur: «“child” means a person who has not attained the age of eighteen years» et «“Child” means any human being under the age of eighteen years ».

érudition purement livresque, orientée vers la seule obtention d'un diplôme. Elle englobe, par contre, tous les aspects de la vie humaine pour que l'individu qui en sort soit formé intégralement, qu'il soit capable d'affronter tous les défis que la vie lui lance. Bref, enseignants et parents, deux parties impliquées dans l'éducation des enfants, doivent se préoccuper de ce dont bénéficieraient ces derniers.

Par rapport à la scolarisation, le stress est causé par deux choses. Rebecca Amunga annonce dès le début, dans son *synopsis* que « de nos jours, l'éducation est devenue de plus en plus dure¹ » (*Le Furoncle*, i). Les « demandes » et les « attentes » qui y sont associées sont, d'après elle, la cause de la grande pression que subissent les élèves au Kenya aujourd'hui. L'histoire de Joseph, comme elle l'appelle, se déroule principalement à l'école avec quelques épisodes à la maison. Cette histoire simple, comme nous le remarquons, est bourrée en grande partie par de tensions qui caractérisent la vie des élèves, personnages principaux dans la pièce. Pour ce qui concerne la *Tentation ratée*, l'attrait des choses mondaines et la vie aisée, quelle que soit la source de l'argent pour y accéder, apparaissent comme une préférence pour les jeunes. Nafula, voudrait utiliser ses frais de scolarité pour lancer son commerce des drogues². Stressée par sa mauvaise performance à l'école, cette fille perçoit désormais l'école comme un fardeau dont elle cherche à se débarrasser.

Deux cas opposés servent à illustrer les difficultés rencontrées par les jeunes kenyans scolarisés. Au moment où les uns se battent pour rester à l'école et venir au bout de leur parcours scolaire (cas de Jolyne), les autres sont prêts à fuir l'école due à la grande pression qu'ils subissent (cas de Joseph). *Le Furoncle*

¹ Par « dure », nous comprenons qu'il s'agit d'une scolarisation difficile, exigeante.

² Beaucoup de jeunes kenyans, surtout dans la région de la côte sont prises dans les pièges des trafiquants de drogues et finissent par être non seulement des relais mais aussi ils deviennent toxicomanes. Pour une image plus claire de cette réalité, l'article suivant est informatif : Korir Weldon, « An Analysis of Drug Abuse along the coastal region of Kenya », in *Academic Journals*, vol 8(7), oct. 2013, pp. 153-158. <http://www.academicjournals.org/INGOJ>

représente la détresse surtout à travers les paroles et les actions des personnages. Dans les didascalies, nous reconnaissons les marques d'anxiété.

a) Identité entravée: l'allégorie des toilettes et des poubelles

L'histoire dans *Le Furoncle* tourne autour de Joseph. Bien qu'il soit le personnage principal dans cette pièce, Joseph semble être réduit à une position plutôt occultée par le fait qu'il s'exprime à peine. Ceci est démontré par le volume très minime de paroles qui lui est attribué. Dans cette pièce de 225 répliques, Joseph ne prend la parole que 20 fois et cela pour ne pas dire grand-chose. La première fois que l'on le rencontre dans l'histoire, il est « *Tremblant et silencieux* » (p. 1), ne pouvant rien sortir de la bouche. C'est tout ce qu'il fait dans la première scène. Ensuite, ses quatre répliques dans la deuxième scène ne sont que pour annoncer à ses camarades qu'il souffre :

1. Joseph : (*Caché dans une poubelle*). Au secours ! Au secours ! Quelqu'un, n'importe qui !
2. Joseph : (*Sortant de la poubelle à l'aide de ses copains*). Mes camarades, je n'en peux plus. Ma tête est au feu !
3. Joseph : Oui, oui. Vous avez tous raison. Je me sens étouffé partout. À la maison, papa, maman Charlotte et toi, Jolyne, et puis, à l'école l'emploi du temps pour l'examen vient d'arriver. La pression est partout. Je n'en peux plus moi ! (*Rentrant dans la poubelle*).
4. Joseph : O.K. Laissez-moi vous le dire. Venez avec moi ! (*Ils sortent*).

(*Le Furoncle*, p. 2-3).

Joseph, élève brillant, n'est pourtant pas heureux. Son professeur n'attend de lui que les meilleures notes (les 'A') à l'examen national pour qu'il puisse s'en vanter et en profiter par une promotion. À la maison, ses parents ont les mêmes attentes pour que son père médecin puisse maintenir son honneur dans la région. Celui-ci ne voudrait pas être le médecin dont le fils échoue aux examens. Mais Joseph, loin de s'estimer privilégié, se sent plutôt harcelé par tous ces adultes et

cela a des conséquences sur sa performance à l'école et sur son comportement en général.

S'il confesse avoir un grand problème, fait que ses actions anormales confirment. Tantôt il est caché dans la toilette des filles, tantôt il se cache dans la poubelle. Les espaces dramatique et scénique deviennent ainsi importants pour interpréter le comportement de Joseph. Par ses actes de cachette, celui-ci transforme ces deux lieux (auxquels, dans le monde de référence, on n'accorde pas généralement grande considération) en signes importants et porteurs de sens. Dans les termes de C. Biet et C. Triau, « autour du corps du comédien, l'espace scénique organise les signes d'un autre monde, les rend significatifs, et constitue ainsi cet autre monde, cet espace dramatique, et se donne la prétention d'aider à mieux comprendre, ou à comprendre autrement, les signes du monde réel »¹. La poubelle, normalement un lieu où l'on jette ce dont on n'a plus besoin, devient un lieu de refuge pour un garçon en détresse. Sinon, c'est la poubelle qui attribue son sens au garçon qui se perçoit comme inutile. Comme il ne peut pas, ou plutôt il n'est pas permis de, s'affirmer en tant que lui-même, il s'associe aux déchets dont personne n'a besoin.

L'effet de suppression est manifeste à travers ces espaces. La poubelle et les toilettes sur scènes sont visibles au public, au moins leur extérieur. Pourtant, l'espace véritable cadré par ces deux signes n'est pas accessible au monde extérieur. Une fois dedans, Joseph occupe un autre monde caché de la vue du lecteur ou du spectateur. Ce que fait ce jeune homme quand il est dans l'un ou l'autre de ces espaces reste, donc, à imaginer. De ce fait, ces espaces emboîtés sur l'espace scénique invitent à imaginer et à faire des analogies. Mais là, la parole et l'action sont arrachées de ce personnage qui, paradoxalement, est un élève brillant, intelligent. Le fait qu'il ne trouve du confort que dans ces lieux impropres est interpellant. Certes, la poubelle et les toilettes, si l'on considère leur rôle dans la vie quotidienne, sont utiles à la maintenance de la propreté et de

¹ Biet C. et Triau C., *op. cit.*, p. 84.

la santé. Pourtant, dans le cas de Joseph, c'est l'emploi à l'envers des deux utilités qui indique un problème.

Être dans la poubelle - la place des déchets - d'une part, et, d'autre part, se trouver dans les toilettes des filles, alors qu'il existe celles des garçons démontrent évidemment un usage inverse de ces facilités. Pour comprendre cette inversion des choses, l'allégorie qu'en fait l'auteur est à interpréter. Pour ce faire, considérons l'extrait suivant:

Charlotte : Écoutez, tout le monde. (*À Joseph*). Joseph, mon frère, Viens ici. (*Il s'approche d'elle*). Tout le monde ici a poussé mon frère contre le mur. Vous avez tous créé et imaginé ce qu'il doit être, faire et pouvoir, mais vous avez oublié quelque chose de très important.

Jolyne : Et c'est quoi ça ?

Charlotte : (*Le faisant monter sur la chaise*). Lui-même, c'est le Maître. (*Silence*) Personne n'a même essayé de découvrir son véritable problème !

Tous : Lequel ?

Charlotte : (*Levant la chemise de Joseph*). Le-voici !

Tous : (*Horriifiés*). Oh mon dieu !

Charlotte : C'est ce furoncle qui est à l'origine de son malaise. Voici pourquoi il se cachait aux endroits inimaginables. Donc, que faut-il le faire ?

Tous : Le crever !

Joseph : (*Essayant à le couvrir*). Non !

Tous : Oui ! (*La dramatisation d'une opération. Joseph en sort lentement. Silence. ...*)

(*Le Furoncle*, p. 9-10)

La parole de Charlotte, sœur de Joseph, est un point important de référence. Ayant compris le problème de son frère, elle assume, à cet instant, le rôle d'avocat pour lui dans le but de mettre fin à ses souffrances. Nous apprenons de ses mots que, jusque-là, c'est un Joseph créé par les adultes que l'on était en train de voir. « Son véritable problème » dont elle parle est un furoncle qui pousse sur son dos, caché par sa chemise. La métaphore du furoncle est à sa place : commençant petit, il progresse en augmentant la taille avec l'accumulation du pus à l'intérieur. En évoluant, il devient aussi chaud et plus douloureux. Cette

image du furoncle fait allusion à la pression que les adultes, parents et professeurs, mettent sur Joseph. Plus il progresse dans son enseignement, plus la pression augmente sur lui jusqu'au point où cela devient difficile à supporter. Comme un furoncle mur, Joseph est sur le point d'exploser sous la pression.

Joseph représente les jeunes, notamment les apprenants du pays qui sont relégués plus ou moins à l'arrière-plan, sur qui les adultes imposent leurs demandes. Son identité personnelle, en tant que jeune, risque d'être submergée; il est fort possible qu'il ne soit connu qu'à travers l'image que les adultes font de lui. S'il devient docteur comme le voudrait son père, ce ne sera pas lui, en fait, mais la personne que son père a créée en lui. S'il devient accro en science comme le réclame son professeur, ce sera pour plaire à ce dernier, contrairement à ses propres désirs.

L'auteur accorde le rôle d'intermédiaire à une jeune, Charlotte. Le fait que c'est elle qui ramène tout le monde à la raison est une affirmation à la jeunesse qu'elle n'est pas inutile. C'est aussi un appel à eux de travailler pour réaliser leurs propres rêves. Quand Charlotte fait monter Joseph sur une chaise, c'est pour lui redonner la parole et le faire seul maître de son destin. « Il est le maître », dit-elle à tout le monde présent. Pour la première fois, quand on se met à l'écouter, à le laisser s'exprimer librement, Joseph affirme, finalement, qu'il voudrait être *constructeur de toilettes* et, malgré la surprise de tout le monde, il se montre capable de justifier son choix.

À travers *Le Furoncle*, donc, Rebecca Amunga lance une forte critique aux parents, aux professeurs et au système scolaire qui font preuve de ne pas accorder aux jeunes l'occasion de réaliser leurs propres rêves à des fins satisfaisantes. Elle lance un appel à toutes les parties prenantes à réévaluer leurs perceptions de ces jeunes qu'on a toujours appelés les *leaders de demain*. Il est important de noter que Joseph ne prend parole qu'après l'opération du furoncle. En d'autres termes, tant que les personnes responsables ne réorientent pas leur approche en ce qui concerne les jeunes, la situation risque de rester telle qu'elle est aujourd'hui.

b) Le châtement verbal: autorité répressive et égoïste

Le Furoncle repartit ses personnages en deux catégories principales : les adultes et les mineurs. De là, nous reconnaissons deux types de relations : parent-enfant et professeur-élève. De par leur statut d'adultes, les parents, les professeurs et l'employé de l'école détiennent une position d'autorité face aux élèves. Cette autorité est, la plupart des temps, manifestée à travers la parole. Cette parole adressée aux élèves dans cette pièce se révèle, dans son contenu, très déprimant et stressant. Il s'agit des discours chargés d'émotions négatives qui sont toutes projetées vers les jeunes garçons et filles. Madame Force, la directrice de cette école est d'emblée *fâchée* en parlant aux deux filles, Charlotte et Jolyne. Cette émotion affecte ses paroles qui sont déjà menaçantes, ce qui ne peut qu'apeurer les jeunes filles. Les élèves, qui ne voulaient qu'aller aux toilettes, se trouvent, par contre, bombardés des mots qui pèsent sur leurs esprits, telle cette attaque de la directrice, Madame Force :

« Deux F4 gaspillant leur temps précieux aux toilettes ! Ne savez-vous pas que votre emploi du temps pour le KCSE est déjà arrivé dans mon bureau ? » - (*Le Furoncle*, p. 2)

Ainsi, aller aux toilettes est considéré comme une perte de temps. Par ailleurs, le rappel sur l'emploi du temps des examens est présenté comme la preuve d'un grand défi qui advient bientôt. Joseph qui vient d'être découvert dans les toilettes des filles n'inspire aucune pitié pour Madame Force. Elle le perçoit plutôt comme criminel et poursuit son discours en enchaînant des questions et des menaces :

« Ne vous ai-je pas dit mille fois que vous les F4s, ne devez pas participer au théâtre ? M. Balai, tiens-le et emmène-le à mon bureau et vous deux, vite, en classe ! [...] Quelle perte de temps ! Et n' imaginez jamais que je vous permettrai de participer au festival même si vous réussissez ! »

(*Le Furoncle*, p. 2)

D'après la directrice donc, tout ce qui compte pour l'élève, c'est de se concentrer à leurs études, se préparer aux examens, sans s'impliquer dans des

activités non académiques, (culturelles ou sportives), telles que le théâtre. En tant que directrice de l'école, elle a intérêt à réaliser de bons résultats à travers la réussite de ses élèves et, par cela, maintenir une bonne réputation de performance de l'école. Elle ne s'attarde pas à le rappeler aux élèves :

« À quoi ça sert, tout ce théâtre alors qu'il y a un syllabus à travailler, un résultat à produire, une position à protéger en KCSE ? »

(*Le Furoncle*, p. 2)

Sa réplique, un discours composite¹, reliant l'*attaque*, l'*interrogatoire* et l'*annonce*² n'inspire pourtant aucune réaction de la part de ces élèves. Le texte ne nous dit pas si Charlotte et Jolyne accèdent éventuellement aux toilettes pour faire leurs besoins. Plutôt, elles sont renvoyées en classe sans que personne ne leur prête oreille. « *Vite, classe !* » (p. 3), voilà l'injonction que leur fait Madame Force.

De sa part, Joseph reçoit aussi un châtiment verbal de la part du professeur des sciences, ce qui le choque et le rend presque muet. À une occasion où il se présente dans la salle des professeurs et commence à s'adresser à l'un des professeurs, celui-ci, *fâché* déjà à sa vue, l'interrompt, sans prêter oreille à ce qu'il a à dire, en lui projetant des paroles fort cruelles :

Joseph : Excusez-moi M. Mbaluki, je voudrais
M. Mbaluki : (*Fâché*). Toi ! Canaille ! Tire-au-flanc !
Bandit ! Voyou ! Voleur ! Chenapan !
Joseph : (*Surpris et effrayé*) Eh ! M. Mbaluki
M. Mbaluki : Que veux-tu de moi ? Tu veux me tuer, toi ?
Fabien : Monsieur, qu'a-t-il fait ?

(*Le Furoncle*, p. 6)

Cela a l'effet de perturber le garçon, car il n'arrive pas à terminer sa parole. Deux fois interrompu, il est finalement soumis au silence. Ce genre d'interruptions,

¹ « Réplique où se combinent indissociablement une pluralité de figures textuelles, fondamentales et autres », Vinaver, *Écritures Dramatiques*, p. 902.

² *Ibid.*, p. 901-902.

explique Pierre Larthomas, qui ne servent pas à compléter un énoncé précédent¹, est justifié par « la vivacité des interlocuteurs et la force de leurs sentiments »². Évidemment, de par les didascalies, nous comprenons que M. Mbaluki est fâché lorsqu'il voit Joseph et son adresse à ce dernier est donc sous-entendue par cette émotion négative.

Par ces épisodes d'agressivité verbale envers les apprenants, l'école est représentée comme un lieu indésirable qui rend les jeunes malheureux. De leur part, les professeurs donnent l'image d'une insensibilité comme si la profession était celle faite pour cela. Contrairement à l'amabilité et l'encouragement qui sont attendus d'eux envers les mineurs sous leur charge, leurs actes de parole révèlent plutôt un individualisme démesuré. La « position à protéger » dont parle Mme Force est pour son propre profit en tant que directrice. Le professeur des sciences ne pense qu'à ses propres intérêts lorsqu'il proclame :

M. Mbaluki : [...] J'ai buché tant, gaspillant mon tout pour préparer cet élève-là, ce Joseph, pour qu'il puisse *me rendre la joie* de devenir le premier prof dans la région dont l'élève a obtenu un « A » en toutes matières scientifiques et lui, *qu'est-ce qu'il m'a fait ?*
(*Le Furoncle*, 6. Nous soulignons)

Ces paroles font comprendre que ce professeur considère tout son travail comme une perte de temps si cela ne lui donne pas ce qu'il s'est assigné comme récompense outre son salaire, bien évidemment. Pour lui donc, Joseph n'est qu'un projet par lequel il compte se propulser à une position convoitée depuis longtemps. S'il ne réussit pas comme désiré, cela est interprété comme un mal que l'élève lui fait. Aucune considération pour le garçon lui-même, d'où la question désespérée : « *Joseph, que m'as-tu fait ?* » (p. 6).

¹ Pierre Larthomas explique l'interruption comme procédure d'enchaînement dans le texte dramatique où une réplique « A » peut être interrompue par une autre réplique « B ». Il s'agit ici de « l'interruption réelle », par opposition à « l'interruption volontaire », où l'interruption « rend d'une autre manière, et comme par force, l'énoncé inachevé. ». *Le Langage dramatique*, p. 265.

² *Ibid.*, p. 267

Cette tendance égoïste ne se limite pas à l'école. À la maison, les parents sont agacés par la performance moyenne de Joseph à un examen d'essai. Cela provoque les paroles qui révèlent l'égoïsme chez ces parents eux aussi. Ils s'expriment avec véhémence :

Mme Samba : [...] Un C pour quelqu'un comme lui! *C'est inacceptable!*

Dr. Samba : Tu parles ! Lui, le fils du fameux Dr. Samba, le premier docteur de cette région, *n'a pas de choix*. Il doit réussir pour devenir docteur comme moi !

(*Le Furoncle*, p. 4. Nous soulignons)

Ces paroles des parents qui se résument en des *annonces*¹, sont prononcées en l'absence de Joseph, mais les sentiments de ces deux sont fortement exprimés. D'après eux, leur fils n'a pas d'option que de leur faire plaisir en réussissant aux examens. Les termes « inacceptable » et « pas de choix » illustrent le genre de pression qu'ils mettent sur leur fils. Réussir en soi est une bonne chose, cela est évident. Pourtant, les conditions doivent être favorables pour que cela se réalise.

Beaucoup d'élèves et de jeunes en général, représentés par Joseph, sont malheureux, car personne ne se soucie vraiment d'eux. À l'école comme à la maison, les adultes sont concernés plutôt par ce dont ils peuvent bénéficier éventuellement de leur bonne performance aux examens. La parole leur est arrachée et ils ne peuvent pas se prononcer sur leur propre avenir. Nous voyons dans le texte que personne ne demande à Joseph ce qu'il voudrait. De ce fait, l'éducation qui devait lui apporter une liberté, le rend, par contre, prisonnier voire esclave scolaire, exploité par tous ces adultes.

¹ Vinaver M. explique concernant des *annonces* que : « la chose annoncée peut être une intention, une décision. Elle se rapporte au présent ou à l'avenir ». *Écritures Dramatiques*, p. 902.

c) Les didascalies

L'idée d'urgence et de pression, qui contribuent à la détresse des élèves, est davantage représentée dans les didascalies¹. Celles-ci sont beaucoup plus révélatrices à cet égard. En effet, ce texte abonde en didascalies qui décrivent l'état émotionnel des personnages ainsi que leurs actions, et c'est cela qui nous aide à discerner la détresse que subissent ces élèves. « *La couche textuelle didascalique*, dit Ubersfeld, *a pour caractéristique à la fois d'être un message et d'indiquer les conditions contextuelles d'un autre message* »². Pruner distingue les *didascalies expressives*³ comme celles qui « précisent l'effet que l'auteur souhaite voir produit par le texte »⁴. Pour ce qui concerne le texte de *Le Furoncle*, celles-ci peuvent être considérées de deux côtés.

D'abord, il s'agit de ce qui se rapporte aux paroles et actions réalisées par les personnages adultes envers les élèves. Ces didascalies révèlent leur état d'émotion quand ils s'adressent à ces jeunes, ainsi que leurs actions. Au début de la pièce, M. Balai et Madame Force sont, chacun à son tour, *fâchés* contre les deux filles et, peu après, M. Balai les *pousse* en leur parlant (p. 1). Nous retrouvons, dans la première scène de l'acte II, Madame Enkare qui *menace* sa fille Jolyne (p. 4) et à la fin de la pièce, nous découvrons M. Mbaluki, professeur, *fâché* contre Joseph (p. 8) ainsi que Madame Samba qui *pique la bouche* de son fils dans la salle des professeurs (p. 8). Ainsi, les élèves ne reçoivent que de réactions agressives qui accompagnent des répliques sévères de la part de leurs professeurs et parents.

Ensuite, nous considérons les didascalies qui décrivent les actions et les états d'esprit des élèves. Dès la toute première scène, l'auteur inscrit dans les actions des élèves une tension qui va augmenter avec la progression de la pièce.

¹ Force est de rappeler que les didascalies sont, selon Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 228, « l'énonciation immédiate » de l'auteur dramatique, ce qui peut bien nous communiquer son intention.

² Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 231.

³ Michel Pruner, *Lire le texte de théâtre*, *op. cit.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*

Pour commencer, les filles *semblent être agitées* en arrivant sur scène (p. 1). Cette nervosité annonce déjà la tension qui caractérise la vie de ces jeunes. Étant toujours dans cet état, l'arrivée de Madame Force évoque la peur chez Charlotte (p. 1) qui n'arrive pas à s'exprimer clairement devant celle-ci. C'est dans ce scénario que l'auteur nous présente Joseph qui apparaît dans un état plus ou moins abattu : *Tremblant et silencieux* (p. 2). Plus tard, ces filles doivent *sortir de la scène en courant*¹. La tension n'est pas relâchée : l'agitation, la peur et puis la course se succèdent dans une progression de pression montante. La scène II de l'acte premier révèle d'autres éléments qui se rajoutent au problème introduit dans la scène précédente. Celle-ci s'ouvre avec le son des tams-tams, et les élèves qui *entrent en courant* quand *des cris s'entendent* (p. 2). C'est à ce moment que l'on découvre Joseph *caché dans une poubelle* (p. 2).

Le message communiqué à travers ces didascalies, c'est qu'il y a un vrai problème voire une crise à résoudre. L'auteur ne limite pas ces indications à la scène de l'école. Dans les familles de ces élèves, elle fait savoir que la même pression existe. Jolyne, écoutant sa mère qui insiste qu'elle se prépare à épouser Ole Sitet, est d'abord *presque [en] larmes* et peu de temps après, *elle pleure* (p. 3-4). Chez les Samba, Charlotte est *fâchée* contre ses parents qui lui font moins d'attention qu'elle en aurait voulue (p. 4). Dans la dernière scène qui se déroule dans la salle des professeurs, Joseph est *surpris et effrayé* par ce que lui lance M. Mbaluki (p. 6). Il est de nouveau *effrayé* quand ses parents arrivent (p. 9). Toutes ces didascalies, qui portent sur les actions, mais surtout sur la condition sentimentale de la personne, coopèrent avec les énoncés pour illustrer l'état de détresse de ces élèves. L'école est donc figurée comme la source du stress émotionnel pour ces jeunes.

¹ Apparaît dans le texte comme (*Elles courent de la scène*), p. 2.

d) La répétition : la voix de la détresse

Un autre élément qui n'échappe pas à l'attention du lecteur dans ces textes est l'emploi du langage pour créer la tension et exprimer la détresse. Dès le début de *Le Furoncle*, une ambiance d'urgence et de pression, est créée à travers la répétition des mots « ouvrez » et « porte » avec les points d'exclamation à l'appui.

Charlotte
& Jolyne : Ouvrez ! Ouvrez ! Ouvrez cette porte !
Charlotte : Ouvrez cette porte au nom de Dieu !
[...]
Charlotte
& Jolyne : (*Poussant la porte*). Ouvrez ! Ouvrez ! Ouvrez
cette porte !
[...]
Jolyne : Voilà pourquoi nous disons, « Ouvrez la porte ! »
[...]
Charlotte : La porte ! La porte ! La porte ! [(...)] (p. 1)

Le fait que la porte aux toilettes soit fermée, et que les filles voudraient y accéder d'urgence, comme le dit Charlotte (p. 1), illustre bien une pression qui s'accumule, mais qui manque de voie de fuite. Ces cris répétitifs des deux filles sont, en eux seuls, une expression de la tension qu'elles ont, due à l'envie d'aller aux toilettes. Outre l'effet esthétique que produit la résonance de ces mots répétés, elle crée aussi, progressivement, une tension qui enveloppe le reste de la représentation.

La même procédure se trouve dans *Tentation ratée* où Nafula ne veut plus de l'école. Ses paroles montrent en quoi l'école n'est pour elle que du stress. « *Devoir ! Devoir ! Travail ! Travail ! Je m'en fou !* » (p. 1), dit-elle. Comme dans *Le Furoncle*, la répétition et les points d'exclamation contribuent à faire monter la tension. L'auteur travaille le texte en le stylisant d'une manière à souligner ce fait. En employant des effets prosodiques, le dégoût qu'a Nafula pour l'école et l'état de futilité dans lequel elle va se plonger se révèlent progressivement. La pièce commence sur l'expression « J'en ai marre... » de la

bouche de cette élève. Dans toute la première scène et la deuxième, l'expression d'exaspération figure quatre fois formant cette séquence :

« J'en ai marre ... ! » (p. 1)

« ... Je m'en fou ! » (p. 1)

« ...J'en ai marre ! » (p. 2)

« Je m'en fiche ! » (p. 3)

Ce sont des expressions qui se trouvent facilement dans le langage des adolescents qui se révoltent contre les normes ; ceux qui veulent se procurer une liberté de ce qu'ils considèrent comme des règles trop rigoureuses de la famille ou de l'école.

Comme l'école, et l'éducation en général, a perdu son attrait pour Nafula, elle cherche ailleurs pour quelque chose de plus intéressant, de plus aisé et, d'après sa source d'information qui n'est pas mentionnée, elle trouvera la célébrité et la richesse dans le monde des drogues. Ce texte apparaît comme répétitif avec les camarades de Nafula essayant de la dissuader de sa décision et elle, de sa part, se mettant à les convaincre que sa décision est bonne et finale. Cette répétition montre le processus précédant la prise de décision, d'autant plus qu'il s'agit d'une question aussi importante. Nous trouvons les modèles suivants dans le texte :

1) « Alors, tu vas être **foutue** ! **Fichue** ! **Frustrée** ! » (p. 1)

2) « **Les** études, **le** travail, **les** devoirs, **les** lectures, **les** rédactions, moi j'en ai marre ! » (p. 2)

3) « Je sais **lire**, **écrire**, **parler** et **écouter** plusieurs langues » (p.2)

4) - [(...)] C'est lui [(...)] qui est **fou**
- [(...)] Je ne suis pas **fou** ! C'est elle qui est **folle**. Elle a la grande **folie** dans sa pensée.
- [...] Qui est **fou** et qui est **folle**. Qui est vraiment **folle** entre vous deux ?
- [(...)] la **folie** c'est lui [(...)] pas moi [...] (p. 3)

Cette stylisation de la langue avec répétition lexicale s'avère utile d'abord pour souligner la futilité de la quête de Nafula (exemple 1) et ensuite pour mettre en exergue la bizarrerie de ses pensées (exemple 4). À plusieurs reprises, ses camarades lui expliquent l'importance de l'éducation tout en lui indiquant la futilité de ses rêves. Elle, de son côté, persiste à vanter la vie sans stress qu'elle mènerait hors de l'école. L'exemple 2, construit sur la répétition de l'article défini, est utilisé pour énumérer tout ce qui est de l'école, et qui fatigue Nafula. Ce n'est que l'aspect académique qui est représenté dans cet énoncé. L'énoncé 3 est un jeu poétique sur les terminaisons des verbes à l'infinitif. Cette phrase pourrait se dire autrement – *je maîtrise plusieurs langues* – par exemple. L'auteur met cette stylisation de la langue au service des thèmes qu'il développe dans le texte en prenant en considération aussi ses participants qui ne sont que des débutants en langue française dans laquelle il écrit.

Aujourd'hui, les jeunes grandissent dans un contexte de multiples changements, qui se réalisent rapidement d'ailleurs, sur les plans social, économique, politique et même culturel. Ainsi, ils se trouvent, la plupart des temps, à devoir distinguer et se décider sur ce qui est bon pour eux et ce qui ne l'est pas. L'auteur capte ce genre de scénario dans la lutte constante entre le bon et le mauvais génie. Ces personnages, qui figurent la conscience de l'élève en état de grand trouble, matérialisent la lutte subconsciente qui se passe dans l'esprit de la personne. Quatre fois, ils apparaissent sur scène pour dramatiser la lutte interne dans laquelle Nafula est engagée. Elle considère les qualités des drogues ; elle les essaye aussi. Les drogues personnifiées se manifestent également sur scène pour influencer la décision de cette fille. Le fait de personnifier les drogues et vanter leurs qualités sert à montrer la force de l'attraction qu'elles ont pour les jeunes. Le texte va jusqu'à faire voir, dans un segment fantastique, ce qui serait la condition de celui qui se livre aux drogues : cérémonie d'intoxication, état d'ivresse, joie illusoire et éventuelle nuisance à la vie (p. 5-6). Cette dramatisation de l'intoxication sert donc à montrer les effets néfastes de l'abus de drogues et à avertir le public sur ce danger qui menace la jeunesse.

Dans leur représentation de la détresse des jeunes, ces deux textes en français, *Le Furoncle* et *Tentation ratée*, soulèvent des causes qui sont, d'une manière ou d'une autre, liées à l'école. Nous découvrons ensuite, dans trois textes en anglais, des sources du malheur chez les mineurs qui relèvent plutôt de la famille.

II. *The Storm, Reverberations* et *Lebo*

Dans les trois textes, *The Storm, Reverberations*, et *Lebo*, Minishi expose la vie de trois jeunes - John, Michael et Elvis. Il théâtralise, dans ces pièces, la misère de ces jeunes en recourant à un style qui tend vers la tragédie. John, autrement préfet des étudiants, et aussi meilleur acteur à l'école, est sauvé de son suicide par son arrestation (*The Storm*). Michael, complètement bouleversé par les circonstances de sa vie, arrête juste avant de commettre une action fatale. L'annonce de sa chère Rose qu'elle est enceinte lui fait reconsidérer ses actions (*Reverberations*). Quant à Elvis, il renonce à l'idée de se tuer après une rédaction thérapeutique qu'il réalise au cimetière, le lieu où il allait se suicider (*Lebo*). Dans ses textes, l'auteur aborde des questions qui affectent le bien-être émotionnel des jeunes, facteurs qui, éventuellement, affectent non seulement leur éducation, mais aussi leur vie en général.

a) Une identité remise en question

La question de l'identité que nous avons déjà abordée dans la section 4.1.2 revient ici comme cause de la détresse chez les jeunes affectés. Le fait de ne pas connaître son père est la raison de la peine que subit John dans *The Storm*. Or le problème identitaire chez lui est double. Cet élève, doué et intelligent, est d'abord affronté à des questions entourant l'identité de son père. En plus, sa scolarité est menacée en raison des doutes par rapport à son identité sexuelle. Ainsi, John souffre à cause des questions qui dépassent sa compréhension. La détresse dans ce texte est articulée surtout au niveau de la parole. Tout d'abord,

le discours interrogatif d'Aggrey, cousin de John, déclenche le parcours déprimant de ce dernier:

Who is your father? (*John is confused*). You see you don't know who your father is, furthermore Mr. Adjudicator you cannot declare him winner based on the fact that he performed a girl's role well because in the first place John does not even know whether he is a boy or girl. (*The Storm*, p. 1)

Qui est ton père ? (*John est confus*). Tu vois, tu ne sais pas qui est ton père. D'ailleurs, Monsieur le Juge, vous ne pouvez pas le déclarer gagnant pour avoir bien joué le rôle d'une fille, car, tout d'abord, John ne sait même pas s'il est un garçon ou une fille.¹

Dès lors, la vie de ce jeune garçon est perturbée. Certes, John n'a jamais connu son père, mais le fait d'être interrogé sur ce sujet en public, devant toute l'école, fait toute la différence, d'autant plus qu'il n'a pas de réponse à donner.

Par ailleurs, la question de son identité sexuelle que son cousin introduit le prend au dépourvu. Lui-même, il n'a jamais pensé que le jour arrivera où son sexe sera questionné. Désormais, il sera le sujet de toute discussion à l'école : qui est son père ? Quel est son sexe ? Pour un jeune garçon, c'est trop, d'autant plus qu'il semble être seul dans son ignorance. Sa famille qui pourrait le soutenir et le défendre est, par contre, la cause du problème : l'attaque initiale, comme nous venons de le voir, vient de son cousin qui admet avoir été informé par sa mère, la tante de John. En plus, son grand-père est accusé, toujours par Aggrey, d'être responsable du problème. Sa mère accuse sa tante de l'avoir trahi. John est donc le seul à ne rien savoir sur lui-même comme attesté par ces questions qu'il pose:

[...] Auntie what do you know? Grandpa is there anything being hidden from me? Mother what is it that you did tell auntie? Aggrey how is my grandpa responsible for this situation? (p. 3)

... Tante, que sais-tu? Grand-père, est-ce qu'on me cache quelque chose ? Maman, qu'as-tu dit à tantine ? Aggrey, comment mon grand-père est-il responsable de cette situation ?²

¹ Notre traduction.

² Notre traduction

Le silence de ses proches le pousse à se lancer dans la recherche des explications qu'il jure de déterrer à tout prix. Sa réaction à sa mère qui essaye de le dissuader révèle la douleur et le chagrin qui engloutissent son cœur :

Stay away from me mother, you have not helped me get answers to questions that surround me. I am confused mother, I can no longer tell what it is that makes one a boy or a girl. (p. 4)	Laisse-moi tranquille maman, tu ne m'as pas aidé à trouver les réponses aux questions qui m'entourent. Je suis confus maman. Je ne sais plus ce qui fait que l'on soit garçon ou fille. ¹
--	--

Le texte de *The Storm* qui est très dépourvu des didascalies, n'ayant rien qui commente l'intonation ou les émotions, investit dans les paroles des personnages dans le dialogue. Les répliques sont assez informatives et l'auteur manipule quasiment tout son jeu au sein du dialogue. C'est là où il met tous les détails qui entourent les thèmes qu'il développe. Cette approche sert à intensifier l'expérience pénible de John, car il est contraint à suivre, mot à mot, la reproduction de la conversation qui s'est produite entre sa mère et le professeur concernant sa conception. Les détails deviennent insupportables pour le jeune garçon et il essaye, deux fois, d'interrompre ce dialogue, mais sans succès. Sa mère, frustrée de son côté, contribue à aggraver la détresse de son fils par ses répliques dures. Après avoir insisté que John suive tout, et après que ce dernier ait compris finalement qu'il n'est qu'un clone, créé dans un laboratoire, elle ajoute : *tu es une expérience qui a mal tourné. Je voulais une fille*².

Ces réponses qu'il obtient finalement au sujet de son identité ne font rien pour soulager sa souffrance. Par contre, elles l'enfoncent davantage dans un monde de confusion. C'est pour cela qu'il multiplie les questions, tantôt adressées à Dieu: « *Dieu, pourquoi as-tu permis à la science de s'emparer de tes outils de création?* »³, tantôt à sa mère:

Mother, the question is why did you have to bring me in this world in the manner you did	Maman, pourquoi devais-tu me mettre au monde de cette manière-là, pour que
--	--

¹ Notre traduction

² « You are an experiment gone wrong. I wanted a girl » *The Storm*, p. 8. Notre traduction.

³ « God why did you allow science to take over your tools of creation? » *The Storm*, p. 9.

<p>so that I suffer ridicule, shame and humiliation. Why mother, why? ¹ <i>(The Storm, p. 10)</i></p>	<p>je subisse le ridicule, la honte et l'humiliation. Pourquoi, maman, pourquoi ?²</p>
---	---

Toute sa détresse se résume maintenant dans le seul interrogatif, *pourquoi* ? Comme si pour épuiser tout ce qu'un jeune peut expérimenter en termes de détresse, le texte révèle encore une péripétie inattendue.

En route pour se suicider, John est arrêté pour avoir tué sa tante, et l'accusateur est de nouveau son cousin. L'ironie est là: par son arrestation, il est sauvé de la mort, mais emprisonné pour meurtre. À sa détresse initiale vient s'ajouter le nouveau statut de meurtrier. Personne ne croit à son innocence y compris sa mère et sa petite amie, Monica. La tragédie de sa vie se manifeste. Du héros qu'il était à l'école, ce garçon est emprisonné pour une fausse accusation.

b) La souffrance du bas peuple

Employant toujours le même style, où il donne le pouvoir aux mots à travers la parole, Minishi montre, dans *Reverberations*, la peine qu'ont les jeunes issus de la famille instable. Par manque d'amour parental, Michael, fils des parents divorcés, se révolte. Dès lors, ses paroles illustrent l'angoisse qui l'habite « Maman » devient « Isabel » et « papa » devient « cet homme-là » (p. 3). L'échange suivant capte l'essentiel du problème:

<p>Isabel: Michael! You have never called me by my name before; I have always been mum to you.</p>	<p>- Michael! Tu ne m'as jamais appelée par mon nom. Je t'ai toujours été maman.</p>
<p>Michael: No Isabel, you stopped being my mum the day you began thinking of yourself, turned your back on me and without caring you went leaving me in the hands of that man without emotions.</p>	<p>- Non Isabel, tu n'es plus ma mère depuis le jour où tu as commencé à ne penser qu'à toi-même. Tu m'as tourné le dos et m'as abandonné entre les mains de cet homme-là dépourvu de sentiments.</p>

¹ Nous soulignons

² Notre traduction

Isabel: You are being unfair to me	- Ce n'est pas juste.
Michael: To you, fairness lies in flourish freedom as I live in shackles, chained like a dog with chains that have stifled my childhood rights.	- Pour toi, la justice se trouve dans la liberté, tandis que je vis enchaîné comme un chien, les chaînes ayant étouffé mes droits d'enfant.
Zebedayo: Listen to me.	- écoute-moi !
Michael: With you there is no dialogue but orders! Look Isabel; look at this sad portrait that has become of your son, look at my scarred face. Touch it Isabel. Does it evoke feelings of shame and remorse in you? Isabel!	- Avec toi, il n'y a pas de dialogue, mais des ordres ! Regarde, Isabel, Regarde ce portrait pitoyable qu'est devenu ton fils, regarde mon visage plein de cicatrices. Touche-le, Isabel. Est-ce que ça évoque en toi des sentiments de honte et de regret ? Isabel !
Isabel: Please call me mother. Every time you call me by my name I feel a sharp knife slicing deep into my already wounded heart. Zebedayo this is your fault.	- Appelle-moi maman s'il te plaît. A chaque fois que tu m'appelles par mon prénom, c'est comme un couteau aigu qui s'enfonce davantage dans mon cœur déjà blessé. Zebedayo, c'est de ta faute. ¹
(Reverberations, p. 3)	

Peu importe que Michael vive avec son père. D'après ce qu'il dit, il aurait été mieux s'il était sous la garde de sa mère. C'est la tendresse maternelle, semble-t-il, qui lui manque et cela lui cause beaucoup de peine. C'est pour cela qu'il accuse sa mère de l'avoir abandonné entre les mains d'un père « sans émotion ». Serge Lebovia fait le constat que « quelles que soient les conditions de la garde des enfants et des mesures de coéducation, les enfants ne peuvent manquer de souffrir, même avec des parents qui se veulent modernes »². Le garçon exprime tout ce qu'il a dans son cœur sans rien retenir. L'abus des drogues et le viol ne sont que les effets de son problème véritable, la preuve de sa détresse. Le fait qu'il soit en prison est, en plus, une expérience difficile malgré le fait qu'il a commis des crimes. Le problème de Michael se trouve aussi chez Elvis (*Lebo*). Dans le but d'obtenir l'amour parental qui s'avère insaisissable, il finit par

¹ Notre traduction.

² Lobovia, *op. cit.*, 1993, p. 117.

s'empêtrer dans une situation qui ne fait qu'aggraver sa misère : il contracte le SIDA de Rhoda et le transmet à Caroline son amie ; celle-ci meurt peu après l'accouchement d'un bébé mort-né. Tout cela vient peser sur l'esprit du jeune garçon.

Les cinq textes que nous venons de voir dans cette partie sont la narration de la détresse qui caractérise la vie de beaucoup de mineurs kenyans. Étant encore élèves du secondaire, ces jeunes s'impliquent dans des activités qui ne peuvent que leur apporter la misère comme les textes le confirment. Toutefois, les auteurs veulent montrer que cette détresse chez les jeunes provient, la plupart des temps, des actions des adultes et des personnes en position de responsabilité. C'est l'histoire des enfants qui manquent l'amour de leurs parents devenus trop occupés. C'est aussi le récit d'une jeunesse abandonnée, sans conseil. C'est également la narration des mineurs qui croulent sous le poids de ce que leur imposent les autorités. Finalement, il s'agit d'une jeunesse dans le besoin de plus d'attention, plus de tendresse, plus d'amour.

La situation de Michael, par exemple, est représentative de celle de beaucoup de jeunes kenyans dont les parents sont divorcés ou séparés. Dans la plupart de ces cas, les parents se concentrent plutôt sur leurs querelles et prêtent très peu d'attention aux besoins de leurs enfants. Par conséquent, ces derniers souffrent de cette négligence de la part de leurs parents. Ils peuvent rester dans le besoin même là où il y a les moyens pour leur procurer satisfaction. Il leur manque l'amour parental, ce qui finit par affecter leur développement normal et leur intégration dans la société. De manière générale, tout adulte, lecteur ou spectateur de ces textes, s'il a des enfants, devra sûrement se questionner sur sa relation avec eux : suis-je bon éducateur, protecteur et compagnon de mes enfants ? Accomplis-je bien mon rôle de parent, de professeur ou de leader ? Malgré l'aspect littéral de ce récit, l'auteur fait aussi allusion aux intrigues politiques dans le pays. Les alliances se font et se brisent fréquemment entre les politiciens et les partis politiques. Dans tout le drame, ce sont les citoyens qui souffrent, car toute l'attention est tournée vers leurs querelles au détriment de

certaines priorités touchant au bien-être du public. En effet, beaucoup de fonds sont dépensés à se lancer des attaques et des contre-attaques, alors que les besoins du public restent à l'arrière-plan.

Le Furoncle et *Tentation ratée* dirigent les regards et orientent les réflexions sur l'approche donnée à l'enseignement. Si ces élèves se fatiguent de l'école, c'est qu'il y a bien évidemment une raison qui vient soit de l'intérieur, soit de l'extérieur. À ce propos, les auteurs de ces deux textes visent différentes catégories de la population kenyane, adulte ou mineure, selon leur association avec l'enseignement ou l'école en général. D'une part, les récits sont des messages plus ou moins directs au ministère de l'éducation kenyan¹, aux enseignants ainsi qu'aux parents. Comme démontré dans *Le Furoncle*, tous doivent comprendre que surcharger les apprenants ne peut qu'avoir des effets négatifs sur leur santé et leur bien-être en général. En plus, les parents, ainsi que les professeurs doivent être plus attentifs et veiller sur les enfants pour éviter des cas regrettables, à l'exemple de la toxicomanie à laquelle *Tentation ratée* fait allusion. Les textes nous apprennent que les jeunes sont en train de vivre leur vie seuls et de prendre des décisions importantes sans conseil ni consultation des adultes comme s'ils n'ont ni parents, ni même de professeur, qui pourraient intervenir. La question des parents tout le temps occupés, absents parce qu'ils suivent des formations ou parce qu'ils travaillent, peut bien être une remise en cause des phénomènes de modernisation et de mondialisation. D'autre part, ces textes communiquent directement aux jeunes. Le message de la *Tentation ratée* porte sur l'illusion d'une vie libre que proposent les attractions mondaines telles que les drogues.

Dans l'espace de cinq décennies, l'Afrique a vécu des changements énormes qui touchent tous les domaines. Pourtant, ces changements ne se font

¹ Le Ministère de l'éducation au Kenya a aboli, dès 2014, le classement des écoles selon leur performance dans les examens nationaux. *The Standard Digital* du 30 novembre 2014 contient l'article suivant : "Education stakeholders hail ban on school ranking" dans lequel l'un des enquêtés dit que « le classement se base sur la performance académique seulement et ignore les autres aspects du programme scolaire » (notre traduction)

pas de manière équilibrée autour de l'espace géographique du pays ou même du continent. Dans les grandes villes, la vie au quotidien évolue sur une vitesse vertigineuse. C'est là où les familles observent et/vivent la séparation, phénomène non connu chez des Africains il y a seulement peu d'années. Ce n'est que dans les années 1980 que ce mode de vie, où les membres sont séparés pour des raisons de travail et d'études, a commencé à se manifester dans le pays. La civilisation occidentale exportée et imposée aux Africains, a-t-elle été finalement une bonne idée pour le contexte africain ?

The Storm expose les deux côtés des innovations dans le domaine de la médecine. En résolvant un problème de nature biologique pour Maria, les nouveautés médicales en créent un autre, d'ordre social et culturel pour John. Serait-il qu'il faut bien réfléchir et prendre en compte les pour et les contre avant de se lancer dans une nouvelle aventure ? Au Kenya, et en Afrique en général, presque toutes les nouveautés viennent de l'Ouest. Celles-ci, malgré le fait qu'elles peuvent aider à franchir quelques limites rapidement et facilement, se heurtent quelquefois contre certaines normes des traditions africaines. Dans ce texte, nous percevons un message de méfiance par rapport aux nouvelles attractions de l'étranger. Surtout, l'Africain doit prendre en considération son contexte culturel avant de se permettre certaines nouveautés.

Ces récits, quoique fictionnels, renvoient à des épisodes réels de certains Kenyans. Elles illustrent les difficultés et la frustration vécues par les jeunes dans la société. D'une certaine manière, elles représentent une jeunesse frustrée, épuisée et sur le point de tout abandonner, voire de se suicider. À travers les cinq jeunes de ces récits, nous voyons que la jeunesse apprend à ne pas s'attarder sur le passé. Les incidents pénibles sont vite classés pour fixer les yeux sur les objectifs futurs. Joseph, avec l'aide de ses camarades, se procure la chance de continuer ses études dans une ambiance beaucoup plus calme. Nafula, de son côté, arrive à se maîtriser après avoir compris le danger des drogues. Elle perçoit alors l'éducation de manière plus positive. John, Michael et Elvis Lebo renoncent au suicide, ce qui ouvre les portes à une seconde chance, la possibilité de régler

les problèmes. C'est aussi une société qui a la chance de faire face aux difficultés que lui lancent la vie et la civilisation modernes. C'est une société qui a appris à se donner l'espoir, à s'encourager et à se montrer résiliente face aux défis les plus rudes. Cela se voit par exemple dans la manière dont la population oublie les mauvaises expériences qui marquent son parcours.

Cela touche déjà au côté allégorique des textes, manifeste notamment dans les trois pièces en anglais. La société kenyane illustrée dans ces récits est celle des dirigeants qui sont à l'origine de la souffrance des citoyens en raison de leur égoïsme. C'est pour cela que Francis Imbuga les compare aux traîtres du peuple dans son chef-d'œuvre, *Betrayal in the City*. La souffrance de quelques personnages dans cette pièce est directement liée aux actes des personnes au pouvoir. Mosese, par exemple, autrement enseignant à l'université, se morfond en prison à cause des fausses accusations orchestrées par les agents du gouvernement. D'ailleurs, sa sœur est contrainte par les mêmes agents de porter témoignage contre lui¹. À travers les années, de tels épisodes ont été connus des Kenyans. Pourtant, l'optimisme reste le bastion des citoyens.

¹ Francis Imbuga, *Betrayal in the City*, p. 25, 29.

4.2.2 La sexualité chez les jeunes

Nous avons affaire, dans cette étude, à des textes qui relèvent du contexte culturel kenyan. Bien qu'il s'agisse d'un théâtre principalement scolaire, les révélations liées à la sexualité marquent notre corpus de telle manière qu'il est impossible de les ignorer. Du viol à l'homosexualité en passant par la découverte du plaisir et l'inceste, les expériences des jeunes dans nos textes touchent à un aspect du vécu kenyan qui bouscule les croyances et les idées reçues. Quel que soit le comportement sexuel dont les auteurs entreprennent la mise en scène, il s'inscrit dans l'aspect transgressif de la sexualité¹, au moins dans les yeux de la tradition culturelle des sociétés kenyanes. Nous présentons en trois volets les thèmes de ces récits : d'abord, la simple jouissance de la sexualité par les jeunes avant le mariage. Ensuite, ce sera les cas de viol qui sont éparpillés dans le corpus avant de clore cette discussion par l'homosexualité évoquée dans deux textes seulement.

Il n'y a pas de société sur terre qui n'a pas de règles gouvernant les pratiques sexuelles de ses membres. Dans les grandes lignes, ces normes pourraient être les mêmes partout. La différence se trouve dans les détails qui portent sur le *où*, le *quand*, le *pourquoi* et le *avec qui* de ces pratiques. Des différences s'affichent aussi autour des perceptions sur les pratiques sexuelles. Ce qui est perçu comme amoral dans une société peut bien être normal dans une autre. S'agissant des jeunes kenyans et le sexe, les écrivains du KNDF abordent ce sujet, dont beaucoup ont honte de parler, pour communiquer de manière efficace leurs messages au public kenyan dans le but de provoquer des changements dans la société comme le dit bien l'un d'eux².

¹ Nous considérons comme non transgressif les pratiques de la sexualité considérées par les communautés africaines comme étant normales, acceptables et s'inscrivant dans l'ordre des codes traditionnels. Rwanika, *Sexualité volcanique*, parle de l'hétérosexualité, contrairement à l'homosexualité comme la « seule norme sexuelle socialement jugée acceptable » (p. 8). Par ailleurs, pour montrer la nature illégitime du sexe hors du mariage, Koffi Yao explique en quoi « Le mariage africain respecte un cadre qui rend légitimement possible l'usage de la sexualité » p. 81.

² Oliver Minishi, dans un entretien que nous avons eu avec lui en Juin 2014 déclare: « Je crois que le théâtre est un outil très efficace si l'on voudrait amener des changements. [...] Le théâtre

I. La sexualité et le plaisir éphémère

Les jeunes qui s'engagent dans des rapports sexuels comme le font Elvis et Caroline (*Lebo*) et Joseph et Aoko (*The Dirge of Port Lawrence*) le font bien évidemment, hors du mariage. Elvis et Caroline sont des élèves du secondaire qui profitent d'un moment au début des vacances scolaires pour découvrir et explorer leur sexualité. Cette expérience, qui leur est la première, sera aussi la seule entre eux. Quatre mois après, au cours du trimestre scolaire suivant, Caroline apprend qu'elle est, non seulement enceinte, mais aussi séropositive. Ce dernier détail expose la malhonnêteté d'Elvis qui, évidemment, avait déjà eu des rapports sexuels ailleurs. Contrairement à ces deux élèves dans *Lebo*, Joseph et Aoko sont des jeunes qui ont récemment terminé l'école. Comme les jeunes sont, bien entendu, non expérimentés et normalement accablés par leurs passions, ce qui fait s'envoler toute précaution et tout raisonnement, les filles finissent presque toujours par tomber enceintes. C'est bien cela qui arrive à ces deux filles. Le plaisir dont ils jouissent est donc éphémère : à peine est-il commencé qu'il est brusquement arrêté par la réalisation de la grossesse ou, au pire, une maladie fatale telle que le SIDA. Se concentrant tout d'abord sur cet aspect littéral de la sexualité chez les jeunes, les textes visent à faire prendre conscience à des problèmes qui accompagnent les aventures prématurées dans ce domaine.

Commençant par des phases problématiques, les moments du plaisir ne sont évoqués que sous forme de mémoires ; des souvenirs caractérisés des sentiments croisés, à la fois de joie et de regret. Le langage dans ces parties du dialogue est très poétique. Aoko raconte son expérience avec Joseph dans une courte parole pleine de mélancolie :

AOKO	Those tunes, the melodious tunes resurrect my nostalgic memories.	Ces mélodies, cette musique mélodieuse, elles font revivre en moi des souvenirs nostalgiques.
[...]	(Aoko lost in passion memories).	(Aoko est absorbée par ses souvenirs de passion)

est tel que l'on pourrait [...] vivement projeter son message à l'audience, même plus que le prédicateur. » Nous traduisons de l'anglais.

<p>AOKO: The birds were chipping in the same rhythm; the slow flowing river harmonized the tunes perfectly.</p> <p>[...]</p> <p>AOKO: The glowing golden sun, set to pave way to the glorious glittering moon.</p> <p>[...]</p> <p>AOKO: This was an absolute juxtaposition with the inevitable feeling that was flawlessly overflowing in my heart.</p>	<p>- Les oiseaux chantaient en ce même rythme ; la rivière qui coulait lentement s'harmonisait parfaitement avec la mélodie. [...]</p> <p>- Le soleil doré et rougeoyant s'est couché pour céder la place à la lune brillante et glorieuse. [...]</p> <p>- Ceci est une juxtaposition absolue avec le sentiment inévitable dont mon cœur débordait sans faille.¹</p>
--	---

(*The Dirge*, p. 1-2)

Ce bref discours d'Aoko donne le contexte scénique et temporel de la rencontre - un soir, au bord d'une rivière - mais laisse la suite en suspense. La version de Caroline et Elvis va plus loin. Pour rappeler leur bref moment de plaisir, ils racontent, en détail, ce qui s'est passé lors de leur rendez-vous amoureux. Leurs paroles nostalgiques captent de manière très éloquente ce genre d'expérience (cf. *Lebo*, p. 6). Ces deux livrent une démonstration fortement périphrasée et pleine de métaphorisation de l'expérience qu'ils ont eue. Tout est enveloppé dans des images pour rendre l'esthétique du moment, mais aussi pour ne pas être explicite sur le sujet du sexe. D'abord, pour parler de la rencontre d'amour, Caroline emploie le terme « conférence ». Ensuite Elvis dit « consultations » pour indiquer les actes intimes qui ont suivi. Ils donnent ensuite les détails de leur expérience amoureuse en employant toujours des expressions métaphoriques : « écrire ; chercher » pour dire « toucher », « caresser ». La description de leur engagement dans le rapport sexuel est davantage embrouillée dans l'imagerie. En parlant du parc et du paysage, les éléments mentionnés et les expressions qu'ils emploient sont à la fois réels et symboliques ; d'une part, ils renvoient à la nature telle qu'elle est, et d'autre part, ils symbolisent l'acte sexuel en train de se réaliser.

¹ Notre traduction.

Le bonheur découvert par ces jeunes est pourtant condamné à ne pas durer. La joie se transforme rapidement en amertume dans la bouche des transgresseurs. Ainsi la poésie de Caroline et Elvis se termine sur une note basse :

<p>Caroline: [...] Suddenly, the mood changed. The flowers disappeared. (<i>Exit flowers</i>).</p> <p>Elvis: The clouds frowned.</p> <p>Caroline: The River dried up.</p>	<p>- Soudain, l'ambiance a changé. Les fleurs ont disparu. (Les fleurs sortent)</p> <p>- Les nuages ont froncé les sourcils.</p> <p>- La rivière s'est séchée.¹</p>
<p>(<i>Lebo</i>, p. 6)</p>	

C'est quand Caroline découvre sa grossesse et la maladie que *les fleurs disparaissent*, et cela arrive de manière complètement inattendue. Ainsi se voit le caractère passager de la joie que procure l'aventure sexuelle entre les jeunes. C'est le regret, et même la tristesse, qui clôt le parcours. Caroline perd et l'enfant et sa vie. Quant à Aoko, c'est l'enfant qui meurt quand Joseph, père de celui-ci, ne peut rien faire pour le soigner quand il tombe malade. Le discours d'Aoko exprime bien ce moment de regret :

<p>AOKO: Looking over the plains through my half closed eye, I was so <i>blinded by love</i> even to realize a black future, a future tainted in pain and soaked in tears of sorrow.</p> <p>[...]</p> <p>AOKO: I wish I would have opened my eyes wider and closed my nostril not to breathe the blackmailing fragrance of love.</p> <p style="text-align: center;">(<i>The Dirge</i>, p. 14)</p>	<p>En regardant au-delà des plaines à travers mes yeux mi-ouverts, j'étais si aveuglée par l'amour que je ne pouvais pas percevoir le futur sombre, un futur taché par la douleur, trempé en larmes de tristesse.</p> <p>- Si seulement j'avais eu une vision plus claire, et refusé le chantage de l'amour bien odorant !²</p>
---	--

La leçon est bien claire aux jeunes qui ont abandonné les mœurs de la société pour se plonger dans une vie pleine d'aventures et d'expériences que la modernité leur apporte sous l'étiquette de l'émancipation. Or, ces récits ne se limitent pas

¹ Notre traduction.

² Notre traduction.

aux aventures sexuelles. Ces épisodes sexuels servent aussi à exploiter d'autres thèmes de grande ampleur.

Lebo explore en fait l'histoire de la constitution kenyane. La pièce est présentée sur scène en 2005, l'année du référendum sur la nouvelle constitution¹. La première scène de la pièce contextualise toute la pièce. Elle donne les circonstances qui ont mené à la situation actuelle où Elvis est sur le point de se suicider. C'est une belle figuration de la condition kenyane où la génération présente récolte les résultats de grosses maladresses et irresponsabilités de la part des « parents » de la république. Outre les opportunités gâchées par les premiers dirigeants du pays pour rendre au peuple une meilleure vie, la maladresse de leurs héritiers envers un sujet aussi important que la constitution du pays constitue aussi le sujet de cette intervention théâtrale. Les jeunes, comme Elvis dans le texte, ont été laissés à s'organiser eux-mêmes, ce qui, d'après Elvis, ne marche pas. La merde dans laquelle il se trouve est due à l'absence de ses parents pendant trois ans cruciaux de sa vie : les années de l'adolescence, les années où il se décide sur sa carrière de l'avenir, les années où il a besoin du guidage parental. La critique est donc faite aux administrateurs du pays en général qui, une fois élus, oublient leurs responsabilités. Au lieu de s'engager dans la tâche pour laquelle ils ont été élus, la plupart d'entre eux se plongent dans leurs propres projets, oubliant le public qui a besoin de leur service. Leurs promesses électorales ainsi que leur serment d'allégeance à la constitution se trouvent violés. C'est ce qu'Elvis souligne en disant:

- [...] You are not my parents but liabilities because you abdicated your responsibility since I was in class three. [...] thanks to you that I am in this situation seeking companionship among the dead. See graves of those whose dreams were shattered. [...]	- Vous n'êtes pas mes parents, mais des problèmes, car vous avez renoncé à votre responsabilité depuis ma troisième année de l'école primaire. [...] C'est à cause de vous que je suis dans cette situation où je cherche la compagnie parmi les morts. Regardez
---	--

¹ Depuis son indépendance, le Kenya fonctionnait principalement sur la constitution conçue par l'administration coloniale. Celle-ci avait pourtant connu plusieurs modifications sur quelques éléments au fil du temps. En 2005, il s'agissait d'un tout nouveau document écrit par les Kenyans que l'on proposait pour être voté.

<p>...</p> <p>- [...] you never budgeted time for me. The common denominator of all my problems is your shift of responsibility. Mr. Principal, I had dreams of becoming a film maker but they killed all that and buried them in this grave yard.</p> <p style="text-align: right;">(<i>Lebo</i>, p. 1)</p>	<p>les tombes de ceux dont les rêves ont été détruits.</p> <p>...</p> <p>- vous n'avez jamais pris du temps pour moi. Le point commun de tous mes problèmes est votre refus de responsabilité. Monsieur le Principal, je voulais devenir cinéaste, mais ils ont tué mes rêves et les ont enterrés dans ce cimetière.</p>
--	--

À l'instar des premiers combattants littéraires africains, ce texte représente la frustration du peuple kenyan par rapport aux attentes d'une république indépendante, ayant tout le droit de décider sur son avenir. Le texte suggère que la première génération des dirigeants postindépendance n'a pas pris au sérieux la responsabilité qui leur avait été confiée, celle d'établir de bonnes bases pour le développement et le progrès de leur pays. Les joies du peuple qui ont accompagné l'ascension à l'indépendance se sont avérées éphémères. Elvis Lebo qui représente la constitution est aussi, avec Caroline, représentant(s) de la jeune génération kenyane dont le futur sera beaucoup plus affecté par la nouvelle constitution, plus que celui de la génération de ses parents. Le texte est bien une écriture de l'expérience du peuple kenyan dans leur recherche du bien-être promis par l'indépendance et l'auto gouvernance. Elvis l'annonce, au moment où il accepte de passer l'examen. Il s'agira, dans la composition qu'il va écrire, de la vie des Kenyans :

<p>Elvis: (<i>Transformation</i>) Alright sir, I will write a story about my life, the lives of members of the audience including you.</p> <p style="text-align: right;">(<i>Lebo</i>, 3)</p>	<p>(<i>Transformation</i>) D'accord monsieur, je vais écrire une histoire sur ma vie, la vie de l'audience, et vous y compris¹</p>
---	---

¹ Notre traduction.

II. Le viol : la sexualité transgressée

Si la sexualité est avant tout perçue et expérimentée dans son aspect positif, celui du plaisir et de la satisfaction du désir, elle enregistre aussi un côté nuisible qui mène à la souffrance. L'une des manifestations négatives de la sexualité est le viol. En tant que rapport sexuel imposé à quelqu'un sans son consentement, le viol entraîne toujours des dégâts physiques, psychologiques et émotionnels chez les victimes. Les criminels du viol viennent de tous les niveaux et de toutes les classes sociales. La plupart du temps, ils sont connus de la victime comme dans le cas de Rose (*Reverberations*) et de Maria (*The Storm*). Dans ce cas, il peut s'agir d'une relation familiale (Maria/son père – Le Révérend Kwito), amicale (Rose/son ami et camarade de classe - Michael) ou autre. L'une des questions qui se posent normalement dans un cas de viol porte sur la motivation du violeur. Dans *Reverberations*, Rose et Michael sont élèves du secondaire et amis. Les deux sont candidats au poste de major de l'école et c'est Rose qui gagne l'élection.

Michael et son groupe organisent une grève pour protester ces résultats. Dans le chaos qui suit, celui-ci, ayant pris des drogues, trouve Rose dans le dortoir et la viole. Ce viol est plus ou moins infligé comme punition à la fille pour avoir gagné les élections. Cependant, derrière cet acte, il y a les drogues qui contrôlent la pensée et les actions de ceux qui les abusent. En effet, il explique l'effet des drogues sur lui en ces termes : *quand je la vois, c'est-à-dire la drogue, je cesse d'être et elle prend tout contrôle*¹. Cette pièce montre la manière dont les drogues contrôlent sa pensée et ses actions. Contrairement aux deux cas précédents, il est difficile d'établir la motivation du viol que commet le Révérend Kwito sur sa fille Maria. Celui-ci diffère aussi des deux autres par le fait que c'est un acte prémédité: Maria n'a que douze ans au moment du viol, impossible de se défendre. Pourquoi son père l'a violé, le texte ne nous en dit rien. Il est donc logique de le classer comme un produit de ses viles pensées. Peu importe la

¹¹ *Reverberations*, p. 6 : « When I see her, I cease to be and she takes controoo !! »

motivation de ce crime. Le résultat est que des jeunes filles innocentes sont violées, ce qui change leur statut et marque de manière permanente leurs vies.

a) Les violeurs et les violées

Dans les trois récits, le viol n'est pas le thème principal que développent les auteurs. Il vient comme cause ou conséquence d'autres thèmes beaucoup plus dominants dans les textes. Les personnages qui remplissent les rôles de violeurs n'ont pas donc une place prédominante dans les pièces. Sauf pour Michael dans *Reverberations*, les autres violeurs jouent des rôles secondaires.

Le violeur de Maria n'est autre que son propre père. Celui-ci, un clergé – le Révérend Kwito – serait bien la dernière personne de qui l'on pourrait attendre une telle action. Il devient aussi meurtrier, car il tue sa femme qui l'aurait affronté après que Maria lui ait rapporté la nouvelle du viol. La relation père-fille demeure, malgré tout, et Maria vit sa vie traumatisée aux côtés de ce père qui est devenu une menace pour elle. Quand la pièce commence, c'est une femme adulte dont le fils a quinze ans qui nous est présentée. Pourtant son père est toujours présent dans sa vie : il est là à l'occasion de la remise des prix à l'école de John; il se présente aussi à la tombe quand Maria y va avec son fils et aussi à la prison où son petit-fils est emprisonné plus tard. Ainsi, le texte nous donne l'impression que Rev. Kwito surveille sa fille pour qu'elle ne dévoile pas le fait qu'il l'avait violée.

Michael qui viole Rose est élève, fils des parents divorcés. Rose a donc le malheur d'être violée à l'école par son camarade de classe qui est, en fait, son ami très proche. Michael, pour qui Rose est devenue conseillère et guide académique, consomme aussi de drogues fortes. Néanmoins, le texte nous présente Michael comme victime de toutes les séquelles du divorce de ses parents, y compris l'abus des drogues. La relation entre violeur et violée ne s'arrête pas avec ce crime. Étant l'un au commissariat et l'autre à l'hôpital, les liens qui les attachent persistent à travers leurs paroles. De sa cellule au commissariat, Michael insiste qu'il doit aller voir Rose (p. 3) tandis que la jeune

filles à l'hôpital contraint ses parents à l'amener au commissariat pour voir son ami (p. 3). Nous comprenons du texte que Michael cherche à régler ce problème avec elle : (« *Open the cell! I must sort it out with her.* ») (p. 7), tandis que celle-ci voudrait comprendre pourquoi lui, son ami, l'a violée : « *I equally wish to meet you. Why did you do this to me my dear friend? Why Michael, why?* » (p. 3). Il est paradoxal que le violeur et la victime cherchent à poursuivre leur relation. Cela contrarie la pratique normale dans la vie où la personne violée ne veut normalement rien avoir avec son violeur.

b) Le tabou du viol

Suivant le principe de la non verbalisation du sexe, le viol est enveloppé dans des expressions métaphoriques qui symbolisent cet acte contre nature. Dans les deux textes, nous décelons les formulations suivantes :

<p>- « ...he crushed the petals of an innocent Rose » (<i>Reverberations</i>, p. 1)</p>	<p>- [...il a écrasé les pétales d'une Rose innocente</p>
<p>- « ... The flower on the flour is mutilated ... » (<i>The Storm</i>, p. 8)</p>	<p>- [la fleur sur la farine est mutilée ...¹</p>

Considéré comme sujet à ne pas nommer devant un public, le viol devient juste une information véhiculée², insérée dans le dialogue. Si les textes recourent aux métaphores pour rendre compte du viol, c'est parce que celui-ci, en tant que sujet lié au sexe, est normalement exclu du discours. Par ailleurs, la société africaine en général accepte difficilement l'existence du viol. Par conséquent, la majorité des cas de viol restent non rapportés³ et non résolus pour deux raisons principales.

¹ Notre traduction.

² Michel Pruner, *op. cit.*, p. 114. Cet auteur parle de la fonction de véhiculer les informations qu'a le dialogue. Elle devient utile pour rapporter « des faits anciens ou récents, intervenus en dehors de la scène. ».

³ Crime Scene Investigation, 2008, p. 4. Selon une étude menée de 2007 à 2008, au Kenya, le viol est le crime le moins signalé aux autorités avec seulement une sur six femmes reportant l'incident.

D'abord, il y a la honte qui est rattachée au viol, surtout comme il revient à la fille ou la femme violée de signaler l'incident. Cette honte est liée au fait que l'acte commis est sexuel, donc, difficile à verbaliser au risque d'être mal perçu(e) par l'entourage. Ensuite, il y a la peur, de la part de la fille ou de la femme violée, de ne pas être crue. Beaucoup de victimes de viol, quand elles signalent le crime, finissent par être accusées d'avoir sollicité ou encouragé l'acte comme l'atteste le reportage suivant :

Les victimes ont dit que la police au Kenya a exigé des pots de vin pour enquêter sur le viol, a insisté que les filles avaient consenti à des rapports sexuels, et a refusé de se pencher sur les cas à moins qu'il n'y ait des témoins. Une jeune fille a été enfermée dans une cellule par la police après avoir signalé qu'un agent de police l'avait violée [...]. « [Par ailleurs,] les répondants ont montré l'incrédulité, ils ont blâmé les victimes, les ont humiliées, leur ont crié dessus et les ont ignorées. »¹

C'est ce que fait Zebedayo dans *Reverberations* quand il accuse Rose d'être prostituée. Ces comportements face au viol s'expliquent par la nature conservatrice de la culture africaine. En général, beaucoup de personnes préfèrent ne pas exposer les maux qui se produisent au sein de la famille par exemple l'inceste et le viol, surtout quand le coupable est membre de la famille. Plus souvent, les membres de la famille prennent l'option de souffrir en silence dans le souci de garder la famille unie.

Puisés de la réalité kenyane, ces textes mettent en scène la décadence morale qui caractérise la société. Ils soulignent la triste situation des jeunes qui sont les plus vulnérables à la perte du sens moral. Les cas d'amour juvénile et de viol entre jeunes ne sont pas rares même si tout n'est pas reporté. Le Kenya a beaucoup d'internes au niveau secondaire. Le système scolaire kenyan fait que

¹ Reuters, « Girls win landmark decision against police in Kenya rape case », May 30 2013, <http://www.cbc.ca/strombo/news/girls-win-landmark-decision-against-police-in-kenya-rape-case.html>. Consulté le 1/1/2015. Notre traduction de l'anglais.

les élèves passent la plupart de leur temps à l'école : neuf mois à l'école contre trois chez-eux. Quelques fois, les écoles, voulant avancer davantage dans le programme scolaire, retiennent les élèves encore plus longtemps à l'école pendant la période des vacances, et cela avec l'accord des parents. Or, c'est à ce niveau que ces élèves, déjà en âge d'adolescent, commencent à expérimenter le sexe et le temps prolongé loin de leurs familles ne fait que créer l'occasion de le faire. D'ailleurs, ils sont très sensibles et tolèrent difficilement ce qui ne va pas dans le sens de leurs désirs. C'est pour cela que les quotidiens rendent compte de beaucoup de cas de violence perpétrés par les jeunes.

III. L'homosexualité: sexualité transgressive

Penser l'homosexualité comme transgressive rappelle le travail du sociologue Michel Bozon qui la classe comme « pratique illicite ou transgressive »¹; une pratique sexuelle qui a résisté contre toute tentation de la supprimer pour devenir la « forme canonique de la transgression »². Le thème de l'homosexualité dans le KNDF ressort de manière qui incite même la curiosité. La question de l'homosexualité en Afrique a toujours été problématique pour certaines raisons. D'abord, la stricte interdiction de celle-ci dans les cultures africaines du fait qu'elle est considérée comme abominable et anormale³. Ensuite, il y a le refus d'en parler de la part des Africains pour des raisons de tabou⁴. Pour cette raison, beaucoup d'Africains refusent d'accepter que la pratique homosexuelle existe dans leur société. Il y a tout de même aujourd'hui quelques publications par les chercheurs africains qui abordent l'homosexualité en Afrique. Cela n'est pas notre propos même si nous y puisons de temps en

¹ Michel Bozon, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Nathan, 2002, p. 14.

² *Ibid.*, p. 40

³ Drocella M. Rwanika, *Sexualité volcanique*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 8. Elle précise qu'en Afrique, toute pratique de nature homosexuelle n'était tolérée que pour des cas de rituels. Sinon, « la tendance générale consiste à encourager l'hétérosexualité, seule norme sexuelle jugée socialement acceptable, et tout comportement sexuel qui s'en écarte devient ainsi une transgression ».

⁴ *Ibid.*, p. 72. Rwanika nous informe que « dans [certains] pays, l'homosexualité n'est pas illégale mais sa pratique devient un tabou qui est frappée par le silence ».

temps pour porter un éclairage sur ce que révèlent les textes de théâtre de notre corpus.

Introduisant un sujet aussi sensible que l'homosexualité sur les scènes du KNDF, l'auteur Peter Amunga se donne une tâche bien importante d'évoquer la réflexion chez les Kenyans. Deux fois, dans deux pièces de théâtre, il poursuit cette question dans l'objectif de sensibiliser le public sur ce qui se passe dans la société kenyane en ce qui concerne ce sujet et à toutes les échelles sociales d'ailleurs. La première pièce, *Reverse Gear* (2010), présente l'histoire d'un élève, Charles, fils cadet d'une femme veuve, qui est renvoyé de son école parce qu'il est homosexuel. Arrivé chez lui, il est confronté au défi d'annoncer à sa famille la raison de son expulsion de l'école. Pendant tout ce temps, il est bien conscient du fait qu'il ne sera pas accepté par sa famille tel qu'il est. Une suite des péripéties recouvre la grande partie de la pièce, ce qui ne sert qu'à empêcher la révélation de cette nouvelle à la mère de cet élève. La mauvaise nouvelle est finalement dévoilée et cette mère se plonge dans les pleurs.

Le second texte, *Empty Shells* (2011), concerne Moses, le premier fils d'une mère veuve. Celui-ci, étudiant à l'université, revient chez lui transformé en homosexuel. Son comportement général ne plaît pas à sa famille et la révélation qu'il a choisi une orientation sexuelle transgressive perturbe sérieusement sa mère. Ces deux textes se recoupent sur plusieurs points. En effet, le second, qui pourrait bien être la suite du premier, reprend plusieurs éléments déjà utilisés dans celui-là. Tandis que le premier est placé dans le contexte de l'école secondaire, le second est lié à l'université. De même, là où le personnage principal dans *Reverse Gear* montre une grande difficulté à s'exprimer sur sa sexualité, celui d'*Empty Shells* se révèle plus courageux à ce propos. Pour mettre en scène un tel thème considéré comme tabou, l'auteur se met à l'œuvre pour contourner le discours explicite sur l'homosexualité, notamment dans le premier. Montrant l'étendue nationale de cette pratique dans ces pièces, il fait allusion aussi au lien international. Ensemble, ces textes présentent un défi aux autorités kenyanes et remettent en question la tendance en Afrique, selon laquelle « tout

comportement qui s'écarte de celui décrété comme normal est mis sur le compte des influences occidentales »¹.

a) Représenter l'homosexualité comme une transgression

i) Dans le paratexte

« L'homosexualité est, partout en Afrique, un fait social allant à l'encontre de la norme, même là où elle est tolérée. »². En lisant ces deux textes, on constate tout de suite sur les didascalies initiales que le sujet en question pose problème et s'inscrit dans la catégorie des troubles de la société kenyane. Dans le texte *Reverse Gear*, nous trouvons sur la liste des personnages, un qui est désigné différemment. Là où les autres sont indiqués tout simplement comme *mère, fille* ou *fils*, Charles, par contre, est qualifié de *fils égaré* : [« *Wayward son* »] (*Reverse Gear*, i). Quant à *Empty Shells*, c'est le synopsis qui annonce que dans cette famille *maintenant, il n'y a plus d'équilibre et que tout est en train de s'effondrer* : [« *But now the center cannot hold. Things are fast falling apart* »] (*Empty Shells*, i). D'emblée, le lecteur est averti de l'aspect négatif de ces histoires. Évidemment, l'auteur n'ignore pas le contexte dans lequel il réalise son œuvre. Les textes donnent des évidences de cette conscience surtout pour la mise en discours de ce sujet tabou qui attire les plus strictes interdictions de la société africaine.

ii) Dans les dialogues

Pour parvenir à la théâtralisation d'un tel « phénomène de déviance »³, cet auteur emploie un langage fortement allégorique, notamment dans son premier texte, *Reverse Gear*. Le langage utilisé désigne négativement l'homosexualité et ceux qui s'y impliquent. Les termes employés pour décrire le caractère homosexuel ont tous une connotation négative. La pratique attire

¹ Drocella Rwanika, *op. cit.*, 7-8.

² Paulette B. Songué, Préface à Charles Gueboguo, *La Question homosexuelle en Afrique*. Paris, L'Harmattan, 2006.

³ *Ibid.*

d'abord des appellations liées aux stéréotypes. Celles-ci renvoient, par exemple, à la folie¹ :

<p>Jessica: [...] And how are the two of you dressed, earrings, bangles, lip stick? <i>Are you normal?</i></p> <p>[...]</p> <p>Tamara: [...] only <i>mentally retarded men</i> dress like that! (<i>Empty Shells</i>, 7. Nous soulignons)</p>	<p>[...] et comment êtes-vous habillés vous deux, boucles d'oreilles, rouge à lèvres? Etes-vous normaux ?</p> <p>[...] seuls les hommes fous s'habillent comme ça!</p>
<p>Charles: I was expelled because of what my teachers say! <i>I cannot fit in a normal society!</i>² (<i>Reverse Gear</i>, 5.)</p>	<p>J'ai été renvoyé à cause de ce que mes professeurs disent! Je ne peux pas m'intégrer dans une société normale !³</p>

Des termes dénigrants sont aussi employés dans le texte pour désigner les personnages homosexuels. Pour Austin, dans *Reverse Gear*, il s'agit de *personnes désorientées* [« *confused elements* »] qui se font passer pour malades, des [« *malingers* »]. Sa sœur Redempter, quant à elle, ne voit en eux que des *hommes 'délavés', sans plus rien à offrir* « *washed out males* » ou des *restes de l'humanité* [« *remnants of humanity* »] (*Reverse Gear*, p. 7). Plus tard, dans *Empty Shells*, Jessica perçoit Moses comme un *étranger* et défend son fils cadet de le prendre dans ses bras : « *Joshua ! Dont hug that stranger.* ». Pour elle, ce fils est une source de honte [« *Moses ! You have ashamed me* »]. Quant à Tamara, Moses et ses amis sont des *hommes immatures*, [« *half-baked men* »] qui ont aussi des *mauvaises manières*, [« *ill manners* »]. Lorsqu'elle voit comment se comportent Moses et ses amis dans sa maison, Jessica les traite de personnes *socialement inadaptées* « *social misfits* » et *des idiots*. De son côté, le professeur

¹ Charles Gueboquo, *La Question homosexuelle en Afrique. Le cas du Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2006. « Il est également courant d'entendre associer toujours par l'opinion commune africaine ou autre, l'homosexualité à un désordre mental,... », p. 30.

² Nous soulignons

³ Notre traduction.

les résume en des *bons à rien* [« *a mess* »] et personnes en décadence morale « *morally decayed fellows* » (*Empty Shells* p. 7-10).

Derrière toutes ces dénominations qui sont tantôt injurieuses, tantôt dégradantes se reconnaissent la voix de la société que l'auteur essaie de projeter. Celle-ci s'est montrée intolérante aux homosexuels et il serait imprudent de prendre, sur une telle scène, une position qui contrarie cela. L'approche que donne Amunga à ce sujet sensible laisse percevoir qu'il est conscient aussi du risque qu'il prend. Pour cette raison, il se fait plutôt porte-parole de la grande majorité même si dans les textes, la voix de la minorité s'entend aussi. De ce fait, ses œuvres sont une critique à la fois de l'homosexualité et de la perception que la société a jusque-là de ceux qui la pratiquent.

D'une part, il exprime en termes clairs que les comportements homosexuels ne sont pas acceptables dans la société. Les réactions des deux familles confirment cela. Les homosexuels qui existent devront comprendre, à partir de ce texte, comment ils sont perçus dans la société. D'autre part, nous décelons un appel à la tolérance et à l'humanisme. La proposition que la société peut travailler ensemble pour remédier au problème de l'homosexualité paraît facile à accepter.

b) Théâtraliser le thème tabou

Le thème de l'homosexualité dans ces deux textes est bien représenté dans les deux composantes du texte de théâtre : le dialogue et les didascalies. Dans un premier temps, nous considérons le dialogue avant de passer aux didascalies. Là où le dialogue atteste un recul par rapport à la verbalisation de ce sujet, les didascalies font preuve d'un grand symbolisme entrepris par l'auteur.

Dans le dialogue donc, l'œuvre d'Amunga est chargée de métaphores afin de ne pas perdre l'attention de son audience, lecteur ou spectateur. Dès le titre, tout est caché derrière les images qu'emploie l'auteur. Le titre, premier repère à la portée du lecteur et du spectateur, a le rôle d'attirer ceux-ci à découvrir la suite.

« Reverse gear », terme anglais, relève du domaine automobile, n'ayant rien à avoir, littéralement, avec l'aspect sexuel des humains. Ce titre renvoie principalement à deux significations. D'une part, il se réfère à l'engagement en sens opposé, c'est-à-dire le recul. Par là, il sous-entend le fait de ne pas agir selon les normes sexuelles comprises, dans ce cas, comme l'hétérosexualité. D'autre part, il rappelle la position physique du levier de vitesse quand il est engagé en marche arrière. Étant dans cette position, il dirige le véhicule en sens inverse. Cet aspect physique fait allusion à l'organe sexuel masculin qui, manipulé par l'homme, contrôle de manière puissante le corps dans le contexte de la sexualité. C'est justement ce que fait le levier de vitesse, la toute petite composante du véhicule, mais qui est manipulé pour faire avancer ou reculer la grande machine. Pour un homme alors, c'est par son sexe qu'il « avance », c'est-à-dire agir selon les normes sexuelles - l'hétérosexualité, ou « recule », c'est-à-dire, aller à l'encontre de ces normes. Afin de ne pas nommer directement l'objet et l'acte sexuels, l'auteur brouille toute évidence explicite qui risque de répugner le public.

Dans le second texte, le symbolisme du titre ne se limite pas à l'aspect sexuel de l'histoire, mais recouvre presque tous les éléments essentiels. Le titre *Empty Shells* [littéralement : *coquilles vides*] sous-entend une situation de désespoir, de perte ; là où ce qui devait être plein n'a pourtant rien dedans, ce qui mène à la grande déception de celui qui cherche ou attend y trouver quelque chose. Il donne aussi l'image de l'inutilité des choses, des efforts vains voire de la mort. Quelles, donc, sont ces coquilles vides qui caractérisent le texte ? La mère, Jessica, se désigne elle-même d'abord comme une coquille vide vue sa situation de veuve, une femme dont les rêves ont été interrompus tôt. C'est dans le soliloque qui ouvre la pièce, adressé à son mari décédé à travers son portrait, qu'elle dit :

We had dreams, plans, but that like
ashes were carried away by the wind!
You left me a shell, an empty shell.

Nous avions des rêves, des projets, mais
tout cela, comme le cendre, fut dispersé

(*Empty Shells*, p. 1)

par le vent ! J'ai demeuré une coquille,
une coquille vide.¹

L'expression se réfère également à la famille qui n'est pas devenue ce que Jessica a voulu qu'elle soit, surtout à cause du comportement de ses deux premiers enfants déjà en formation à l'université. Parlant de ses efforts gaspillés, elle dit :

I have visited so many offices, pleading with the man in charge of bursaries, begging knocking on doors, until Professor came along.[...]. I did not know all this while that this would end up to be a shell. An empty shell.

J'ai visité beaucoup de bureaux, suppliant le responsable des bourses, mendiant, frappant aux portes, jusqu'au moment où Professor est venu. [...] Je ne savais pas que tout cela n'aboutirait à rien. Une coquille vide.²

(*Empty Shells*, p. 12)

Le vide qui caractérise la vie de Jessica s'explique donc par les comportements subvertis de ses enfants. D'abord, son fils Moses qui se proclame homosexuel ne pourra pas devenir l'homme qu'elle souhaiterait qu'il devienne: marié, ayant des enfants et un bon travail (p. 8). Ensuite, sa fille Tamara qui est enceinte étant toujours étudiante et célibataire. Finalement, mais pas de la moindre importance, l'université est aussi désignée comme une coquille vide. Tout au long de la pièce, l'influence négative de l'université est évoquée. Le fils cadet, Joshua, doit se décider s'il va y aller ou pas par la simple observation de ses aînés. À un moment, il décide qu'il vaut mieux ne pas s'y inscrire compte tenu du comportement de son frère (p.9). Le discours du professeur à la fin du texte confirme que l'université Potovu est en fait une *coquille vide* qui doit être réaménagée et améliorée pour qu'elle soit plus bénéfique aux étudiants qui s'y inscrivent :

Professor: [...] let us change this University from an empty shell into a unit that produces graduates, doctors, teachers,

-...transformons cette université à partir d'une coquille vide à une unité qui produit des diplômés, des médecins, des enseignants, des professeurs. Venez tous !

¹ Notre traduction.

² Notre traduction.

professors. Come everyone!
(p. 13)

L'auteur utilise le suspense, également, comme un outil essentiel pour retarder la révélation des transgressions sexuelles chez les personnages concernés. C'est également pour montrer la difficulté de mise en discours du thème de la sexualité, que cela concerne l'homosexualité ou la grossesse hors du contexte du mariage, ce qui veut dire le sexe avant le mariage. Ainsi, dans *Reverse Gear*, il repousse aussi longtemps possible la révélation de l'orientation sexuelle de Charles. Deux fois, les chances de le faire sont brouillées, dues aux difficultés qu'éprouve la personne concernée, à se prononcer là-dessus. Le protagoniste, Charles, fait tout pour retarder, voire prévenir complètement la révélation de cette nouvelle à sa mère. Dès le début, il implore Dennis, celui qui l'accompagne chez lui, de remettre cette question à un autre jour :

- Please sir, do not tell my
mother! ...

- ... Please sir, do not tell
them today, tell her next
week!

[*Reverse Gear*, p. 1]

S'il vous plaît monsieur, ne le
dites pas à ma mère ! ...]

[... S'il vous plaît monsieur, ne
leur dites pas aujourd'hui; dites-
lui la semaine prochaine !¹

Lorsqu'il a la possibilité de dire à sa mère ce qui se passe, Charles trouve un moyen de tout brouiller en retournant la situation aux dépens de Dennis qui finit par être expulsé de la maison.

Ce comportement rejoint celui de beaucoup d'homosexuels en Afrique qui, conscients de l'hostilité de la société dans laquelle ils habitent, n'osent pas révéler leur statut de peur d'être attaqués par le public et même rejetés par leurs familles. En effet, le thème de sexualité n'a jamais trouvé une place aisée dans le discours quotidien des Kenyans. Quelques confessions anonymes révèlent que

¹ Notre traduction.

certains homosexuels vont jusqu'à épouser des femmes dans le but de tromper le public concernant la réalité de leur sexualité. Quelques Kenyans ont osé une confession publique, mais ils ont toujours trouvé un moyen qui leur évite le contact direct avec le public local. Le premier l'a fait sur Internet et, pour lui aussi, nous le reconnaissons bien, cela n'a pas été facile. Est-ce une pure coïncidence qu'il ne le fait qu'après la mort de sa mère¹. Dans *Reverse Gear*, lorsque Charles, en compagnie de ses semblables, trouve un peu de courage et essaye de révéler sa sexualité à son frère Austin, c'est toujours au style figuré qu'il recourt, ce qui complique les choses pour son frère. Évitant, par manque de courage, de mentionner directement le mot « homosexuel », ces garçons se cachent derrière le nom « boys to men² ». En plus, ils recourent, comme l'un d'eux le suggère, à la dramatisation pour essayer de faire comprendre ce dont ils parlent. Cette difficulté de *dire* ne fait que prolonger le suspense. Ce défi est éprouvé également par Dennis. Celui-ci a, tout au début, l'intention de tout dire à la mère de Charles, épreuve qu'il n'arrive pas à accomplir. Quand le moment arrive de le faire, son courage initial se dissipe et il finit par masquer son discours par l'emploi d'images, évitant ainsi la verbalisation directe :

Dennis: Charles has undergone a change! À metamorphosis! À complete turnaround!

Osuka: (...) Dennis why are you saying something and yet not saying it? What has happened to Charles!

Charles a subi un changement, une métamorphose, un volte-face.]

[(...) Dennis, pourquoi dis-tu quelque chose sans vraiment le dire. Qu'est-ce qui est arrivé à Charles ?³

[*Reverse Gear*, p. 13]

¹ Dans une lettre détonante, touchante et drôle, publiée le 21 janvier, à l'occasion de son quarante-troisième anniversaire, sur le site Africa is A Country et sur celui du Chimurenga Chronic, il s'adresse à sa mère pour annoncer publiquement qu'il est gay. En réalité, la mère de Binyavanga est décédée en 2011, mais le romancier imagine les derniers instants de sa vie, se rendant à son chevet de malade, il aurait pu lui dire ceci: «*Maman, jamais personne n'a entendu ceci, maman: je suis homosexuel, maman.*» <http://www.slateafrique.com/433439/homosexualite-Binyavanga-Wainaina-coming-out-romancier-kenyan>

² Emprunté du nom d'un groupe de chanteurs américains : *Boyz II Men* fondé en 1985.

³ Notre traduction.

Comme l'atteste l'extrait ci-dessus, et dans d'autres parties du texte, Dennis emploie une multitude de termes sans vraiment faire comprendre ce dont il parle : *changement, métamorphose, volte-face, champs magnétiques modifiés, câblage différent, inversion*. Tout cela n'est que pour gagner du temps. Pourtant, la mère qui voudrait comprendre ce qui se passe devient de plus en plus frustrée et se demande pourquoi Dennis tourne autour du pot, ne disant pas vraiment ce qu'il a à dire (p. 10). La difficulté de s'exprimer sur le sujet en question est évidente. Cela rappelle l'affirmation de Mary Hamer qui dit :

Tout tabou est également une interdiction contre le fait de parler. Désigner quelque chose par le terme tabou implique qu'elle doit être évitée, même dans la discussion : *l'objet du tabou n'est pas accessible au langage*.¹

Par contre, Moses, dans *Empty Shells* montre beaucoup plus de courage à annoncer à sa mère son indifférence envers les filles :

<p>Mother, for your information, and you can keep this for future reference, I am not interested in girls anymore and I will not marry one.</p> <p style="text-align: right; margin-right: 20px;">(<i>Empty Shells</i>, p. 8)</p>	<p>[Maman, je te donne cette information, et il faut le retenir pour référence future, je ne m'intéresse pas aux filles et je ne vais pas en épouser une.]²</p>
---	--

Cette annonce n'est pourtant pas assez claire, car elle se prête à plusieurs interprétations. La mère comprend seulement qu'il ne voudrait pas se marier d'où sa question : *Tu ne vas pas te marier ? Pourquoi ?* [« *Moses! You will not get married? Why?* »] (p. 8). C'est la conception originale du mariage qui est soutenue ici, autrement dit, un mariage ne peut être qu'entre un homme et une femme. Ne pas s'intéresser aux filles voudrait donc dire ne pas vouloir se marier

¹ Mary Hamer, cité dans Dorcella Rwanika, *op. cit.*, p. 155. « Any taboo is also a prohibition against speaking. Naming something as taboo implies that it is to be avoided even in speech: the object of taboo is placed beyond the reach of language » Traduction de l'auteur. C'est nous qui soulignons.

² Notre traduction.

tout court. La question d'avoir intérêt au sexe identique ne vient même pas à l'esprit. Cela introduit un aspect de l'étrangeté de l'homosexualité dans la société africaine.

Tout en montrant, dans le texte dialogué, la difficulté de verbaliser le thème tabou, l'auteur exploite la composante non-verbale du théâtre pour communiquer son message, évitant ainsi, autant que possible, de « dire ou nommer » la chose tabouisée. Notons, pourtant, que l'action risque d'être plus dommageable que la parole. Pour cette raison, l'auteur concilie deux techniques théâtrales pour s'en sortir. D'abord, à travers « le théâtre dans le théâtre », il influence la perception des récepteurs de son discours en redirigeant leur attention vers la pièce insérée dans l'intrigue principale. Le phénomène tabou y est présenté comme *Roméo et Robert*, une variante de *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Enveloppé ainsi dans une pièce dans la pièce, le public est censé le percevoir juste comme tel : la répétition d'une pièce adaptée, d'autant plus que les personnages impliqués sont des véritables acteurs selon la pièce principale (ce sont les membres du club de théâtre de l'école Masumbuko).

À travers cet emploi de l'intertextualité, la perception de l'auditoire est trompée, au moins pendant un certain temps, permettant à l'auteur d'avancer son projet. L'intérêt de cette procédure, en ce qui concerne le sujet en question, est d'intensifier l'illusion¹. Comme dans cette pièce secondaire se joue une scène qui illustre plus clairement l'homosexualité, le spectateur dans la salle qui la regarde se réaffirme une réalité : il est en train de n'assister qu'à une fiction².

Ensuite, en employant le symbolisme dans les didascalies, il déjoue la mise en discours direct du sujet transgressif tout en étouffant l'action explicite qui pourrait illustrer le phénomène de l'homosexualité. Ainsi, la réalité homosexuelle est représentée dans les didascalies à travers deux procédés symboliques. La première image marquante se trouve dans l'usage des aimants

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, parle d'un « jeu de surillusion », p. 365.

² *Ibid.*

pour illustrer le comportement sexuel et décrire la condition et les actes homosexuels. Dans la norme du champ magnétique des aimants, le pôle Nord n'est attiré que vers le pôle Sud. Pourtant, pour figurer le phénomène homosexuel, deux pôles identiques, au lieu de se repousser, s'attirent, l'un vers l'autre, défiant ainsi les règles. Une deuxième image se trouve dans la représentation d'un match de football qui se présente ainsi :

After the metamorphosis Charles emerges afresh ... dressed in women garb! He enters a seemingly football field. The whistle sounds, a group of female footballers come in. The referee blows the whistle for Charles to take a penalty. Charles is defeated to score! Then the group of females is sent out and a new team of males come in. The whistle is blown and this time Charles is able to score the penalty. He cheers! His buddies lift him up.

Après la métamorphose, Charles émerge à nouveau ... habillé en costume des femmes! Il entre dans un terrain de football. Le coup de sifflet retentit, un groupe de joueuses entre en jeu. L'arbitre donne le coup de sifflet pour que Charles tire au but. Charles n'arrive pas à marquer! Ensuite, le groupe de femmes est renvoyé du terrain et une nouvelle équipe de mâles entre en jeu. Au coup de sifflet, Charles parvient cette fois à marquer un but. Il célèbre! Ses amis le soulèvent.¹

[Reverse Gear, p. 10]

À travers ce genre de didascalies, l'auteur épargne à ses personnages la tâche d'admettre directement, par leurs paroles, le fait d'être homosexuel ou d'expliquer l'homosexualité en termes explicites. Aucun personnage ne dit directement par exemple : « je suis homosexuel », ni Charles, ni ses camarades. Tout se fait par des symboles et des gestes qui relèvent d'autres domaines : sportif et électromagnétique. Ainsi l'auteur parvient à éviter le langage littéral et offensif qui risque de perturber le public. Cependant, dans les didascalies de ces textes, se trouve également une représentation assez prononcée de l'homosexualité. L'auteur y montre la différence des personnages homosexuels. Il les distingue par leurs choix vestimentaires, leur changement de noms, leur goût de musique et leur comportement général. Charles devient Charline et Moses devient Moss Sleek. Ils s'habillent de manière féminine, ce qui ne plaît pas à leurs familles. Les

¹ Notre traduction.

didascalies nous font part aussi des préférences de ces jeunes hommes en tant que homosexuels, par exemple: musique forte, le rap¹.

IV. L'homosexualité et la post-colonialité

Pour Jessica, comme pour beaucoup de mères kenyanes, la question d'avoir un fils qui ne s'intéresse pas aux filles est bien étrange. Un exemple du monde réel vient affirmer cela. C'est le cas d'un garçon dont l'histoire fait partie de quelques confessions « anonymes » publiées dans un recueil et qui montrent la situation réelle au Kenya². Brizan, un élève, révèle à sa mère qu'il est attiré par les garçons plutôt que par filles. Il raconte la réaction de celle-ci :

Elle a commencé à dire que cela n'était pas bon, que c'était occidental ; que cela n'est pas acceptable dans notre communauté et que tout garçon normal ne doit pas avoir de tels sentiments³.

L'explication de cette mère rejoint ce que nous avons déjà mentionné plus loin : le fait d'accuser l'Occident pour tout comportement considéré *anormal*. En effet, Tchak explique plus clairement cette tendance :

Beaucoup de non occidentaux pensent que la liberté sexuelle est plus grande en Occident. Ils croient que c'est l'Occident qui a favorisé un certain désordre sexuel qu'il normalise ou tolère. [...] L'on évoque souvent à l'appui des telles idées, l'homosexualité, les orgies collectives, la pédophilie, les viols, etc.⁴

¹ *Empty Shells*, p. 9.

² Kevin Mwachiro publie en 2014, *Invisible. Stories From Kenya's Queer Community*. Nairobi, Native Intelligence & Goethe Institute – Kenya. Dans ce recueil de confessions des homosexuels, les faux noms sont utilisés pour protéger l'identité des personnes. L'auteur affirme dans l'introduction que l'homophobie est réelle au Kenya et que ceux qui sont homosexuels ne sont pas accordés une audience. P. 7.

³ *Ibid.*, p. 85. Notre traduction de l'anglais.

⁴ Tchak, cité dans Rwanika, *op. cit.*, p. 8.

Pourtant, cela soulève un problème. Si toute mauvaise pratique vient de l'Occident, cela voudrait dire que le monde non-Occidental était parfait avant l'interaction avec le monde occidental. Or cela est une affirmation problématique. Toutefois, cette tendance de rejeter à l'Occident la responsabilité de tous les maux trouve une explication voire une justification dans l'expérience de la colonisation.

Selon Charles Nnolim, la pratique est originaire des expériences amères de l'esclavage et du colonialisme que l'Afrique a subies entre les mains des Blancs européens. En considérant la « nature lacrymale de la littérature moderne africaine », il conclut que c'est bien cela la raison pour laquelle celle-ci accuse le blanc de tout ce qui ne va pas en Afrique¹. De quoi donc l'Afrique a-t-elle hérité de l'Europe qui la colonisa ? Outre les langues et les systèmes d'administration, d'autres aspects culturels ont été, et continuent à être, aussi affectés par l'influence occidentale. L'historien kenyan, Gideon S. Were, fait cette analyse de la situation africaine. D'abord, dit-il, le pouvoir impérial, pour assurer sa dominance, a imposé sa langue, sa culture et ses valeurs aux peuples colonisés au détriment de celles des autochtones qui ont été découragées par les colonisateurs. En conséquence,

Les Africains se comportent et agissent comme s'ils constituaient une table rase sur laquelle devaient s'inscrire de manière permanente les valeurs culturelles de l'Ouest. Ainsi, il est évident que malgré [cinq] décennies d'indépendance, l'Afrique noire est plus ou moins un pendant culturel du monde occidental².

Avec cet argument, il serait facile de conclure que l'homosexualité, telle qu'elle se manifeste en Afrique de nos jours, est empruntée de l'Occident notamment parce que les Kenyans, comme le dit Were (*ibid*), sont « des

¹ Charles E. Nnolim, « African Literature in the 21st Century: Challenges for Writers and critics », in *New Directions in African Literature* vol. 25, Trenton NJ, James Currey Ltd, 2006, p. 2.

² Were G. S., *op. cit.*, p. 3-4. Notre traduction.

imitateurs aveugles de l'Ouest »¹. Il importe de signaler que quelques chercheurs occidentaux affirment que ces pratiques, telles qu'elles sont aujourd'hui, sont vraiment un emprunt de l'Ouest. Junod déclare concernant l'Afrique:

Deux vices très répandus dans les sociétés civilisées : onanisme et sodomie, étaient entièrement inconnus avant l'arrivée de la « civilisation ». Il n'en est plus malheureusement ainsi².

Or, certains chercheurs font preuve de l'existence des pratiques homosexuelles dans le continent africain qui n'ont rien à voir avec leur contact avec l'Ouest. Hambly 1934, Murdock 1957, de Heusch 1958, Tielman et Jonge 1988, et Ombolo 1990³ montrent qu'« une sexualité différente de la norme » aurait dû exister aussi en Afrique avant l'arrivée des Européens sur ce continent⁴. Pourtant, Rwanika précise que ce qui existait sous forme de pratique sexuelle « contre nature » s'inscrivait, non pas dans le plaisir ni la satisfaction, mais plutôt dans l'ordre de rituels religieux et de guérison⁵.

Par ailleurs, il y a des arguments qui soutiennent que l'homosexualité n'est pas quelque chose à s'inventer ni à imiter, mais que l'on naît homosexuel. Parlant de James Baldwin, l'écrivain américain noir qui était homosexuel, Rasna Warah dit : « être né homosexuel, c'est comme être né noir. On ne peut rien changer. [...] Certaines personnes sont juste configurées à être homosexuelles »⁶. Cette position est, d'après nous, fort discutable. Si cela est vrai, il faudra donc expliquer pourquoi beaucoup d'homosexuels naissent aujourd'hui plutôt qu'avant. Revenons à la Bible. Si au début Dieu a créé l'homme et la femme et leur a dit d'être féconds et de se multiplier⁷, on peut bien comprendre de là que

¹ *Ibid.*, p. 7 : « Kenyans are wholesome, nay blind, imitators of the West »

² Henri A. Junod, *Mœurs et coutumes des Bantoues*, Vol. I, Paris, Payot, 1936, p. 95.

³ Cités dans Rwanika D., *op. cit.*, p. 8.

⁴ Drocella Rwanika, *ibid.*, p. 8.

⁵ *Ibid.*

⁶ Rasna Warah, 'On being gay and Kenyan', in *Red Soil and Roasted Maize*, p. 94 et 96: « being born gay is like being born black. There is nothing you can do about it. [...] some people are just wired to be gay. ». Notre traduction vers le français.

⁷ *La Sainte Bible*, version Louis Segond, Genèse 1. 27-28.

les affaires sexuelles étaient, dès le début de l'existence humaine, désignées pour les sexes opposés. Cela explique la condamnation des pratiques homosexuelles par la même parole de Dieu dans le livre de Romains¹.

De sa part, la réalité kenyane semble admettre les deux côtés : imitation et configuration naturelle. Certains confessent avoir découvert leurs orientations homosexuelles tôt dans la vie et, malgré leurs efforts, ils n'arrivaient pas à la changer². D'autres, par contre, sont initiés à la pratique par ceux qui y sont déjà, juste par souci d'« expérience »³. Dans le texte *Reverse Gear*, tous ceux qui confessent être homosexuels expliquent comment ils ont été *initiés* à la pratique pour devenir éventuellement pratiquants:

Prisoner: [...]. While in prison I was introduced to this. I tasted it! And before long I was hooked. Now I am a member!	- En prison, on m'a introduit à ceci. J'y ai goûté ! Peu de temps après, j'étais accroché. Maintenant, je suis membre !
Student: My parents took me to a girls only boarding school. There were these senior girls. [...] They introduced me to this life. Before long I was hooked. And now I am a member!	- Mes parents m'ont envoyé dans un internat de filles. Il y avait ces filles plus âgées. [...] Elles m'ont initié à cette vie. bientôt, j'y étais accroché. Et maintenant, je suis membre !
Priest: I have been a member since my days at the seminary. [...] some bible students introduced me to this life. Before I knew it, I was hooked. Now I am a member.	- Je suis membre depuis mes jours au séminaire. [...] quelques séminaristes m'ont introduit à cette vie. Peu après, je m'y étais accroché. Maintenant, je suis membre.
Beach boy: I am a beach boy. [...], I met this German tourist. He loved my biceps and muscles. He hooked me, ... Before I knew it I was hooked. Na sasa, mimi ni member! (<i>Reverse Gear</i> , p. 10-11)	- Je suis plagiste. [...] j'ai rencontré ce touriste allemand. Il a aimé mes muscles. Il m'a pris en charge, Sans m'en rendre compte, j'étais accroché. Et maintenant, je suis membre !] ⁴

¹ *Ibid.*, Romains 1. 26-27 : « voilà pourquoi Dieu les a abandonné à des passions avilissantes : leurs femmes ont renoncé aux relations sexuelles naturelles pour se livrer à des pratiques contre nature. Les hommes, de même, délaissant les rapports sexuels avec le sexe féminin, se sont enflammés de désir les uns pour les autres ; ils ont commis entre hommes des actes honteux et ont reçu en leur personne le salaire que méritaient leur égarement »

² Mwachiro K., *op. cit.*

³ Warah R., *op. cit.*, p. 95, donne l'exemple des pauvres garçons Kenyans qui n'ont rien d'homosexuel en eux mais qui finissent par devenir les « amants » des hommes étrangers pour gagner de l'argent. Elle qualifie ce genre de relation d'anormale, conçu pour exploiter les jeunes hommes due à la pauvreté.

⁴ Notre traduction.

La prison, l'internat scolaire, le séminaire et le tourisme sont ici identifiés comme voies d'initiation à l'homosexualité. Quoi qu'il en soit, au Kenya, la pratique n'a jamais été acceptée comme faisant partie de l'identité kenyane et ceux qui y sont impliqués sont normalement condamnés pour leur mauvais « choix », comme le déclare Rasna Warah¹. L'essentiel de ce que communique Amunga dans son texte, c'est que ces personnes choisissent en fait, d'être homosexuel et que, s'ils le veulent, ils peuvent y renoncer. La pratique est représentée comme une maladie de laquelle la personne peut être guérie ; une expérience que l'on peut arrêter à tout moment. Sa prise de position est tout à fait « kenyane » si l'on considère les adresses des leaders. En 2010, par exemple, le premier ministre a déclaré lors d'un événement public, que tous les homosexuels devraient être arrêtés, car « c'est une pure folie qu'un homme tombe amoureux d'un autre homme, alors qu'il y a beaucoup de femmes. De la même manière, les femmes n'ont pas besoin de s'engager au lesbianisme, parce qu'elles peuvent avoir des enfants »²

Les textes montrent, malgré les changements amenés par la modernité, que la famille traditionnelle, basée sur les relations hétérosexuelles, est toujours appréciée. Nous apprenons de ces textes que c'est le désir de tout enfant de faire partie d'une famille complète, avec mère et père, tout comme chaque parent voudrait voir ses enfants fonder leurs propres familles selon le système traditionnel. C'est l'idée qui sous-tend l'attaque de Redempter à son frère qu'elle défie de prouver sa masculinité. Cela ne consiste pas à être formé à l'université ni à être biologiquement de sexe masculin. Contre ces deux justifications que lui donne Austin, Redempter lui lance un défi:

Austin:	Then how do you want me to prove it! How?		- Comment, donc, veux-tu que je le prouve ? Comment ?
---------	---	--	---

¹ Warah R., *op. cit.*, déclare: «If it is a choice to be gay, as many Kenyans believe, then it is a painful one because homosexuals here and everywhere are often ostracized or condemned for being « abnormal». In Kenya, homosexuality is not just an aberration, but un-Kenyan. » p. 95.

² Prime Minister Raila Odinga, cité dans Warah R., *ibid.*, p. 96. Notre traduction de l'anglais.

<p>Redempter: By example brother! Get a job; <i>get out of my mother's house,</i> <i>get a wife and get married!</i>¹ <i>(Reverse Gear, p. 6)</i></p>	<p>- En pratique, frère ! Trouve un travail et quitte la maison de ma mère, trouve une femme et épouse là !²</p>
---	---

À travers ce duel autour de la masculinité, nous apprenons de la parole de Redempter, quelques critères à la masculinité selon la tradition kenyane. D'après elle, celle-ci n'est prouvée que dans le cadre du mariage, car ceci implique trois choses qu'elle énumère : la non dépendance à sa mère (*quitter la demeure de sa mère*), la virilité masculine (*épouser une femme*) et la capacité de pourvoir aux besoins de sa propre famille (*trouver un emploi*). Redempter souligne sans mâcher ses mots que ce qui fera de son frère un homme, un vrai homme, c'est remplir ces trois conditions. Par ailleurs, dégoûtée par le comportement de son petit frère, elle le reproche toujours en se référant au mariage hétérosexuel comme modèle, d'où la question : *Charles, quelle fille raisonnable sera attirée par un homme délavé comme toi ?*³

La référence de Redempter à la tradition introduit l'opposition à la modernité. Charles et ses amis justifient leur comportement par le fait qu'on vit le XXI^e siècle, une époque bien moderne. *Bienvenue au XXI^e siècle !*⁴ dit-il à sa sœur. Cette association de l'homosexualité au siècle actuel suggère aussi l'inexistence de la pratique en Afrique aux temps jadis. Ces jeunes hommes la présentent comme étant une *mode* du temps contemporain. Malgré cela, Redempter maintient son soutien au système traditionnel de mariage où les filles sont attirées par les garçons pour le mariage. Ses réactions à leurs arguments sont fermes et claires. Elle rejette cette modernité que son frère et ses camarades essayent de vanter. Vexée par la situation présente en général, elle milite pour les bons temps du passé, les valeurs de jadis, les manières d'avant. C'est pourquoi

¹ Nous soulignons.

² Notre traduction.

³ *Reverse Gear*, p. 7. « Charles, which sensible girl can be attracted to a washed out male like you? »

⁴ *Ibid*, p. 6. « Welcome to the 21st century »

elle emploie la désignation « *homme moderne* » qu'elle assimile aux « *restes de l'humanité* » qui, d'après elle, n'inspire rien de valable (*Reverse Gear*, p. 7).

Amunga montre que la réalité homosexuelle existe dans la société kenyane même dans les « catégories sociales »¹ où l'on pourrait croire à son absence. En plus, il souligne qu'il s'agit d'une « plaie grandissante »², si nous entendons bien les mots de Charles quand il dit : *nous sommes une armée grandissante, allant en avant pour être reconnus de tous.*³ Ainsi, nous découvrons dans *Reverse Gear* que la pratique imprègne tous les échelles de la vie sociétale, tous les domaines, tandis qu'*Empty Shells* annonce son aspect international. Moses affirme que ce que l'on est en train de découvrir ne se limite pas à son université, mais se répand sur le monde entier⁴.

À travers ces deux textes, l'auteur se donne la tâche osée de sensibiliser la société kenyane sur la réalité de l'homosexualité sur son terrain, dans les secteurs et institutions différents, dans les familles. Les coutumes traditionnelles sont en train de s'affaiblir, la culture traditionnelle disparaît progressivement, mais pas entièrement. On a affaire à une tout autre société, une tout autre culture qui n'est ni totalement authentique, ni totalement nouvelle. Nous y voyons deux explications qui se recourent. La culture évolue, certes, mais elle évolue en fonction des contacts qu'elle fait avec d'autres cultures. Dans ce cas, il s'agit de la culture occidentale qui a eu une influence énorme sur la vie des Africains depuis la colonisation. D'ailleurs, le taux d'influence ne fait qu'augmenter avec le temps surtout avec les processus de mondialisation aidés par les nouvelles technologies de communication et de l'information avec accès à l'internet.

Ce que nous retenons des deux présentations sur l'homosexualité, les pièces sont une alerte au public et plus spécifiquement aux parents ou à toute personne en position de responsabilité. L'auteur semble proposer un nouveau

¹ Paulette B. Songué, Préface de *La Question homosexuelle en Afrique*, Paris L'Harmattan, p. 10

² *Ibid.*

³ *Reverse Gear*, p. 11. « We are a growing army. Marching to be recognized by all... »

⁴ *Empty Shells*, p. 10. « We are not only in the university. We are everywhere, in America, in China, in Japan, all over the world. »

regard à la question de l'homosexualité dans la société kenyane. Tout doucement, il prône l'acceptation de ces personnes parmi nous, dans nos familles et dans nos écoles par exemple, sans pour autant défendre l'homosexualité. Par ailleurs, semble-t-il dire, il faut s'unir pour remédier à la situation et essayer de rétablir les valeurs morales, sur la sexualité par exemple, qui sont en pleine voie de dégradation. En effet, si l'on considère les dénouements des pièces, une solution plus salubre est proposée à ce « problème » qui affecte la société : aller vers les homosexuels, les guérir s'il s'agit d'une maladie, les amener au salut s'il s'agit d'un péché, et pour cela il faut du courage, un courage qui permettra d'« aller là où les autres ne vont pas », comme le dit Paulette Béat Songué¹.

Aujourd'hui, en ce qui concerne la sexualité, la culture kenyane s'écarte beaucoup du système traditionnel africain. En général, le sexe est sorti de sa place pour être mis sur une plateforme beaucoup plus ouverte et visible, ce qui est inapproprié par rapport aux normes traditionnelles. Cette tendance est surtout menée par la jeunesse d'aujourd'hui qui perçoit les réalités liées au sexe sous l'optique de la modernité. En cela, les jeunes agissent plutôt selon ce qui arrive en Afrique de l'Occident à travers notamment les médias. À ce sujet, les chaînes de télévision sont envahies par des émissions d'origine occidentale telles que les feuilletons qui semblent moraliser une libéralité sexuelle et la promiscuité. Par ailleurs, l'internet est aujourd'hui accessible à une grande partie de la population scolarisée. Cela met toutes sortes d'informations à la portée de ces jeunes en âge scolaire.

¹ Songué *op. cit.*, p. 10.

4.3 Politique et pouvoir

Nous venons de voir, dans la partie précédente, une représentation des problèmes se posant à la jeunesse kenyane tels qu'ils s'intègrent dans ce qui définit l'identité kenyane à l'heure actuelle. Nous abordons dans la présente partie des questions qui impliquent la société en général ; d'abord dans la gestion de ses propres relations internes et puis dans ses relations avec les autres. Ce sont là les sujets qui impliquent les dirigeants à tous les échelons de la structure gouvernementale du pays. L'intérêt est de voir comment, à ces hauts niveaux, les Kenyans définissent leur nationalité – leur identité kenyane. En d'autres termes, quelle perception du monde extérieur est révélée ?

4.3.1 Corruption et népotisme

Si nous considérons les définitions de la corruption généralement admises, il faut admettre que ces maux sont étroitement liés au pouvoir et donc à la politique qui est presque toujours le détenteur du pouvoir. D'après un dictionnaire de science politique, la corruption est l'« acte de détournement d'un fonctionnaire, d'une science, d'une institution, de son rôle légitime au profit de tous, pour servir illégitimement une cause, un individu, un groupe. Phénomène observé lorsque trois remparts cèdent à la pression de la tentation : la conscience religieuse, la conscience professionnelle et l'esprit civique »¹. Deux points captent notre attention dans cette définition : l'illégitimité de l'acte et la perte injuste de la part du public. D'une part, si ces actes illégaux sont pourtant posés, c'est qu'il y a la force et la manipulation mises en œuvre. D'autre part, un public qui se sent privé de ses droits va normalement réagir d'une manière ou d'une autre. La production littéraire et théâtrale fait partie de cette réaction.

Écrire sur la corruption revient donc, d'une manière ou d'une autre, à écrire sur la politique. Les écrivains africains de l'ère postindépendance n'y ont

¹ Mokhtar Lakehal, *Dictionnaire de science politique*, Paris, L'Harmattan, 2005, article : Corruption.

pas échappé. Beaucoup de leurs œuvres se réduisent à des attaques aux systèmes corrompus des nouveaux gouvernements africains qui ont pris le relai des administrations des Blancs. Ayi Kwei Armah avec *The Beautiful ones Are Not Yet Born* (1968), Ngũgĩ wa Thiong'o avec *Weep Not Child* (1964) et *I Will Marry When I Want* (1977), Francis Imbuga avec la trilogie *Betrayal in the City* (1975), *Man of Kafira* (1979) et *The Green Cross of Kafira* (2013)¹ dénoncent tous la corruption qui pénètre la société post-coloniale à la grande déception des citoyens qui s'attendaient aux « bons fruits » de l'indépendance. La situation ne s'étant pas améliorée, les écrivains de la génération actuelle poursuivent la tâche de dénoncer les pratiques corrompues à travers leurs œuvres romanesques et théâtrales. C'est ainsi que les écrivains du KNDF, en entreprenant cette même activité, deviennent des écrivains en politique comme le disait Ngũgĩ², du fait qu'ils s'engagent dans les intrigues de la société autour d'eux.

Nul ne peut nier que l'engagement dans la politique n'a jamais été une entreprise aisée pour les écrivains africains depuis les indépendances. Dénoncer les actes débauchés des dirigeants a presque toujours été une bonne recette pour l'arrestation, l'emprisonnement, l'exil ou même l'assassinat. Comment donc de telles attaques à la corruption sous toutes ses formes survivent-elles au sein même d'un festival régi par le gouvernement ? Deux possibilités sont à signaler : d'abord, il y a plus de liberté d'expression permettant aux Kenyans de s'exprimer sans regarder derrière eux. Contrairement aux années 1970 et 80, ils peuvent s'exprimer sans avoir peur d'être arrêtés³. Ensuite, on dirait que les dirigeants corrompus sont aujourd'hui immunisés contre la critique du public et agissent

¹ Cette pièce, la dernière de la trilogie d'Imbuga sur l'état africain nommé Kafira, est publiée posthume. Francis Imbuga est décédé en novembre 2012 juste après remettre son manuscrit à son relecteur.

² Ngũgĩ wa Thiong'o, vu la commotion que provoquaient ses œuvres, s'est désigné un « writer in politics », terme qui devient le titre de son anthologie d'essais, *Writers in Politics*, *op. cit.*

³ La liberté d'expression qui caractérise les années récentes dans le pays expliquerait aussi la différence d'approche adoptée par Imbuga dans sa dernière pièce, *The Green Cross of Kafira*. Contrairement aux deux premières de cette trilogie d'attaques aux maux politiques, il emploie ici un langage beaucoup plus explicite et direct. Henry Munene explique dans son article de journal « Imbuga churns out another gem on bad leadership » in *The Standard digital* du 5 décembre 2013: « *The Green Cross of Kafira* has no qualms about presenting images that call to mind modern-day Kenya. This boldness can, perhaps, be attributed to the fairly expanded freedoms, courtesy of which, authors need not look over their shoulders like they used to in the 1970s. »

donc avec impunité. Ces leaders avides ne se sentent aucunement concernés par ce que pense le public ; ils feront ce qu'ils veulent, comme ils veulent et peu importe qui le sait, car, d'après eux, ils ont tous les moyens de supprimer les évidences et de manipuler la loi pour se protéger. Toutefois, les écrivains ne se fatiguent pas d'aborder ces questions qui affectent tant la vie des citoyens.

Les textes du corpus attirent l'attention sur la nation elle-même, appelant la société à un exercice d'auto-examen de ses propres mœurs. Ils abordent les phénomènes néfastes de la corruption, l'ethnicité et le népotisme, pratiques autodestructrices qui ont englouti beaucoup de pays africains. Quatre textes abordent la corruption comme thème principal. À travers ces textes, le leadership du Kenya est examiné pour révéler l'égoïsme, l'abus de pouvoir et l'oppression. Cette maladie, la corruption, imprègne tous les secteurs de la société, que ce soit l'école publique comme on le voit dans *La Folie* d'Ongulu et Omolo, les services administratifs tel qu'il est démontré dans *Reverberations* d'Oliver Minishi, l'université comme illustrée par Eshery Munala dans *La Vérité au labyrinthe*, ou le gouvernement illustré dans *La Restitution* d'Alex Wakhungu. Il importe d'abord de résumer les récits.

Reverberations (2009) présente ce vice sous forme d'abus de pouvoir ou d'autorité par un haut fonctionnaire. Zebedayo, préfet de police, sans le moindre scrupule, profite des fonds publics et de l'autorité que son poste lui permet pour intimider, et même menacer le directeur de l'école publique que fréquente son fils. L'hélicoptère officiel est à sa disposition et il s'en sert pour faire des trajets non officiels, ce qui est contre les règlements. *La Vérité au labyrinthe* (2011) porte sur les élections et les manœuvres malhonnêtes qui les caractérisent. Le texte aborde également le problème du népotisme dans les institutions publiques. Monsieur Sokomoko, vice-chancelier de l'Université d'Aroma, aussi responsable des élections estudiantines, rejette les vrais résultats qui proclament Angélique gagnante au poste de président. Son intérêt est d'annoncer son propre fils comme vainqueur. Il paie donc des étudiants pour faire des dégâts à l'université et, pire encore, pour accuser Angélique d'en être responsable. Dans

le même champ des problèmes électoraux, *La Restitution* (2012) montre le Général qui utilise son pouvoir militaire et politique pour modifier les résultats d'un concours de danse à son profit. Il utilise son autorité pour désigner qui doit « gagner » le concours même si les résultats révèlent le contraire. Tous ceux qui s'en opposent sont éliminés sans la moindre considération. Finalement, *La Folie* (2010) présente la pratique tribaliste en vigueur dans presque chaque secteur du service public. Le texte montre comment le chef d'un village collabore avec Monsieur Manoir, le sous-directeur d'une école secondaire, pour remplacer le directeur de l'école du simple fait qu'il est d'une autre tribu qui n'est pas de la région.

a) Une représentation allégorique

Comme nous l'avons vu plus haut, tous ces textes sont des allégories présentées sous la métaphore de la famille et d'autres institutions publiques. Ils donnent l'image du pays dans son aspect sociopolitique et les différentes formes de corruption qui interviennent. Si nous considérons le contexte historique et sociopolitique de ces textes, il est clair que l'université d'Aroma, dans *La Vérité*, par exemple, n'est qu'une scène sur laquelle l'auteur représente son pays, le Kenya. Cette pièce, écrite en 2011, évoque les élections présidentielles qui ont eu lieu au Kenya trois ans avant, en 2007. L'auteur n'établit pas vraiment de grand décalage entre le monde fictionnel et celui de référence et le lecteur-spectateur qui connaît le Kenya et cet événement historique, saura facilement associer les personnages et les événements de la fiction avec ceux du monde réel. Les résultats de ces élections qui ont été fortement contestés ont mené à de grands dégâts sur le plan humain et matériel dû à la violence qui a éclaté juste après l'annonce des résultats. Cela a, bien évidemment, eu des conséquences dans les domaines social, économique et politique du pays. C'est ce qui est communément connu au Kenya comme la « *Post-election violence* (PEV) ».

Plusieurs éléments dans le texte établissent le lien avec le fait historique dans le monde de référence. D'abord, il y a le fait de ne pas respecter le vote des étudiants. Bien que les résultats des élections montrent qu'Angélique a le plus

grand nombre de votes, le responsable des élections persiste et proclame Stéphane gagnant. C'était bien cela le problème au Kenya en 2007. La bonne moitié des Kenyans croient que le candidat proclamé gagnant n'a pas du tout eu la majorité des votes et que les résultats annoncés ont été falsifiés. Ensuite, nous nous rendons compte que tous les deux, Stéphane et Angélique, prêtent serment parallèlement, ce qui dénote d'une sorte d'égalité. L'auteur voudrait dire par là qu'il s'agit d'une administration partagée « moitié-moitié ». Ainsi, elle illustre le gouvernement de coalition qui a été mis en place au Kenya à la suite du vote contesté. À partir de cette histoire donc, il devient facile d'identifier, dans le monde réel, les personnes représentées par les différents personnages dans le texte. Les deux candidats à la présidence, le président sortant et le candidat de l'opposition sont représentés respectivement par Stéphane et Angélique. Le vice-chancelier, en tant que responsable des élections représente le président de la commission électorale de cette année-là et les étudiants représentent le public.

Malgré le fait qu'Eshery Munala ait été plutôt direct et ait entrepris une représentation peu imagée du réel, elle essaye pourtant de montrer une version particulière des intrigues antécédentes et même de forcer une confession de la part des malfaiteurs. Bref, la thèse de ce texte est que les élections de 2007 n'étaient pas transparentes et que celui qui a été déclaré gagnant ne l'était pas. Le texte présente donc au public une récapitulation des faits tout en y ajoutant la fin souhaitée par tous ceux qui ont été contrariés par ce qui s'était passé. Les événements de 2007/2008 liés aux élections ont fait l'objet de plusieurs critiques et analyses politiques. À travers l'œuvre théâtrale, Munala intervient pour proposer une solution qui contrarie celle du réel. Ce faisant, l'objectif est de réaliser une fin paisible chez le public encore chagriné par la façon dont se sont produites les choses. Se détournant un peu des faits, elle vise la satisfaction de l'opposition et ses adhérents. Même si en réalité le pouvoir a été partagé dans un gouvernement de coalition suite à des négociations arbitrées par l'équipe de Koffi Annan, l'auteur préfère un dénouement autre : la confession de la tricherie de la part de Stéphane et la remise du pouvoir à Angélique, celle qui a véritablement gagné les élections. De la sorte, elle ancre en fiction les souhaits de la population

qui a beaucoup demandé que les « voleurs » de vote confessent leur mal et remettent les rênes de pouvoir à celui qui avait honnêtement gagné les élections.

Dans une écriture légèrement différente, Alex Wakhungu aborde la même question des élections en les figurant dans un concours de danse. Pourtant, il ne se limite pas à celles de 2007. Les filles qui dansent représentent le vote du public tandis que le Général est l'image du président sortant. Normalement, celui-ci doit épouser la fille qui gagnera le concours. Celle-ci représente donc les votes qu'il gagne aux élections. Pourtant, la fille qui gagne le concours de danse, et qu'il doit accepter et épouser, n'est pas la plus belle qu'il aimerait avoir. Quand elle lui est présentée selon la procédure constitutionnelle, comme le dit bien son conseiller, il n'est pas content et la rejette. Tout simplement, le Général sait bien qu'il n'a pas gagné les élections. Cependant, comme il a encore les rênes de pouvoir, il recommande le changement des résultats pour que la plus belle fille, symbole du vote majoritaire, soit la gagnante. Notons que les vrais résultats lui sont présentés avant qu'ils ne soient annoncés lui permettant de faire les manipulations en sa faveur. Il essaye même de tuer le père de la fille et son fiancé qui s'opposent à ses actes déloyaux. Dans ce texte, le candidat opposant qui aurait véritablement gagné les élections n'est pas mis en scène. L'auteur se concentre sur les activités du président sortant qui ne bouge même pas de cette position, mais insiste d'y rester à tout prix. Le texte attire aussi l'attention sur les activités des collaborateurs de celui-ci, les sycophantes et les traîtres, représentés par Abednego, qui sont prêts à tout faire pour leurs propres intérêts.

Dans son objectif d'exposer la décadence morale caractérisant les administrations publiques dans le pays, l'auteur inclut dans ce texte, toute une gamme d'activités criminelles et le manque de responsabilité de la part des dirigeants. Il montre comment ceux-ci se préoccupent de ce qui satisfait leurs besoins égoïstes plutôt que des questions importantes qui touchent au bien-être de toute la population, telle que la sécurité. À cela s'ajoutent la persécution des innocents sur base des fausses accusations et la récompense injuste de ceux qui servent de complices dans des poursuites individualisées (*La Restitution* p. 3). En

plus, il y a la pratique sournoise d'élimination systématique des personnes perçues par le leadership comme obstacles à ses projets machiavéliques. C'est ainsi que Mwananchi et Luhembo, respectivement père et fiancé de la belle Shihombo, qui s'opposent au projet du Général d'épouser cette dernière, sont recherchés pour être assassinés.

En outre, la trahison de certains membres du public kenyan est représentée à travers les actions de Mtaka Vyote, la mère de Shihombo. Celle-ci préfère coopérer pour l'élimination de son mari afin de pouvoir bénéficier du mariage éventuel de sa fille par le Général. Le traître apparaît presque toujours dans la littérature africaine qui traite des injustices dans les gouvernements. C'est le cas de Mulili dans *Betrayal in the City* de Francis Imbuga. Celui-ci profite de sa relation de parenté avec le chef d'État pour trahir les citoyens à son gré, ce qui mène toujours à l'incarcération ou à l'exécution de ceux-là. Son objectif est de maintenir sa relation avec le chef et de bénéficier des récompenses matérielles. Cette pièce qui a été généralement bien appréciée du public¹ adopte la même approche que celle de *La Vérité* dans son dénouement. Tous ceux qui sont listés pour mourir ne sont finalement pas tués, non pas parce qu'ils sont 'pardonnés', mais plutôt parce qu'il y a une intervention opportune, idéaliste, qui vient les secourir au bon moment. En effet, c'est Luhembo qui arrive inaperçu sur la scène où Mwananchi est au point d'être tué. Il réussit à éliminer les assassins et sauver ce dernier. Quant à Luhembo, juste au moment où il doit être exécuté, c'est sa mère qui intervient en dernière minute. Elle interrompt le processus d'exécution en révélant que celui-ci est, en fait, le fils du Général issu d'un viol. Comme pour *La vérité*, l'auteur de *La Réstitution* fournit un dénouement différent de celui de la réalité qui l'inspire. Par conséquent, cette pièce mène à la catharsis que les événements du réel n'ont pas pu réaliser.

¹ Un correspondant d'un journal Kenyan, affirme que « another play which was well received by the audience was Kakamega High School's 25 minute French play *La Restitution* » *The Saturday Nation*, April 14th 2012, p. 14.

À travers les intrigues dans la famille de Zebedayo, la pièce *Reverberations* tâche de montrer les effets à double tranchant de la corruption. Le Préfet de police, Zebedayo, par ses actes corrompus et son arrogance, n’imagine pas les conséquences que cela aura sur son fils. Il oublie complètement qu’il doit être un modèle pour celui-ci. Étalant son pouvoir et son arrogance, il méprise même celui qui prend la charge de son fils à l’école. La plupart du temps, cela a des retombées sur le fils et bien entendu, sur lui-même, quoi que de manière indirecte. L’attitude de Zebedayo n’est pas différente de celle de beaucoup de fonctionnaires corrompus. Pour eux, c’est toujours les autres qui sont corrompus et jamais eux-mêmes. Ils attribuent toujours aux autres le mauvais comportement et ne se rendent pas compte de leurs propres égarements qui sont la cause de beaucoup de problèmes et de souffrance. Le fait que son fils devient criminel est, d’après Zebedayo, la faute à sa mère, et même au directeur de l’école. Pourtant, c’est son fils qui lui rappelle en quoi il a contribué à la situation:

[...] When your marriage broke, so did my life. I tried to rebel in school to get your attention, but I didn’t get a father, but a police officer using power to coin a future for me. I was suspended severally but you used your position and public resources to force me back to school. Yes I can still hear the sound from the helicopter blades as they rattled through the air. I can see our school from the air. Everyone is looking at us as we land. Everything has gone to a stand still.

([Michael’s flash-back takes shape. Scene fades to Principal’s office].)

(Reverberations, 3)

Quand votre mariage s’est brisé, ainsi fut-il pour ma vie. J’ai essayé de me révolter pour attirer votre attention, mais je n’ai pas eu de père, plutôt un policier qui utilisait le pouvoir pour me façonner un futur. J’ai été renvoyé plusieurs fois de l’école, mais tu as utilisé ta position et les ressources publiques pour me réinstaller à l’école. Oui, j’entends encore les ailes de l’hélicoptère dans l’air. Je vois notre école d’en haut. Tout le monde nous regarde pendant que nous atterrissons. Toutes choses s’arrêtent.

(Le flash-back de Michael se met en place. La scène se transforme en bureau du Principal)¹

¹ Notre traduction.

Le texte nous montre comment cela finit toujours par affecter les innocents, et surtout la jeunesse qui subit et observe tout.

Abordant un mal qui caractérise la société en général et qui se trouve au niveau des institutions publiques, *La Folie* traite la question du tribalisme. Celui-ci est presque toujours accusé d'être à la base des violences. Monsieur Legrand, le directeur de l'école du village fait bien son travail. Malgré tout, certains complotent de l'évincer de son poste à cause de sa tribu. Le texte introduit cet aspect dans la deuxième scène où les villageois sont incités par le chef du village. L'esprit de protestation est éveillé et la nature collective de la protestation se voit à travers les didascalies. L'auteur montre comment les villageois entrent et sortent et aussi quelques réactions qu'ils ont vis-à-vis de ce qui se passe :

- (*On voit les villageois qui entrent en chantant. Monsieur Manoir et sa femme sont avec eux*) (p. 2)
- (*Tout le monde devient fâché avec lui*) (p. 2)
- (*applaudissements*) (p. 3)
- (*Ils sortent en chantant*) (p.4)

Biet et Triau expliquent que l'organisation et le maniement des lieux et de l'espace contribuent à la compréhension du jeu. « À chaque entrée, disent-ils, le comédien (qui peut ou non jouer un personnage) doit conquérir son lieu ludique et son espace de jeu, son aire, et marquer sa présence, c'est-à-dire la fonction qu'il a dans la scène. »¹. Ainsi, l'entrée et la sortie des villageois dans *La Folie* en chantant sont bien significatives. Ce faisant, la foule affiche sa présence massive et annonce une action collective à accomplir pour ou contre quelque chose ou quelqu'un. Les gestes de ces personnages, quand ils sont sur scène, vont dans ce même sens. Tantôt ils se fâchent contre quelqu'un, tantôt ils applaudissent quand un autre prend parole. Cette scène est en fait préparatoire à la destruction qui va suivre et dont le directeur va être accusé. Les conséquences des actes tribalistes sont évidemment négatives et ne servent qu'à détruire la vie

¹ Biet C. et Triau C., *op. cit.*, p. 86.

des autres. L'école dont la performance des élèves était bonne connaît, suite au remplacement de M. Legrand, un déclin inquiétant. Ce texte nous montre donc comment les Kenyans ont perdu l'appréciation positive de la richesse inhérente à la diversité des groupes ethniques, d'où les lamentations de Rasna Warah : « Nous avons sacrifié notre identité kenyane sur l'autel de l'identité ethnique ».¹

La généralisation des images utilisées dans ces textes fait que ces récits puissent s'appliquer à bien d'autres cas dans l'histoire du Kenya et, pour certains, même de l'Afrique en général. Le Général (*La Restitution*) et Zebedayo (*Reverberations*) correspondent parfaitement à l'image des nouveaux dirigeants africains qui se comportent pire que les impérialistes européens du fait qu'ils se tournent contre leurs propres compatriotes et détruisent ce qu'ils sont censés protéger et préserver : leur peuple et leur héritage. Ils prennent le relais de « Boss », le chef d'état de Kafira², dans les pièces de Francis Imbuga, *Betrayal in the City* (1975) et sa suite, *Man of Kafira* (1984). Imbuga, dans ces pièces, livre une critique qui pousse à la réflexion sur les problèmes liés à la liberté des peuples africains dans leurs pays nouvellement indépendants. Cet auteur peint une image caricaturée de la société et surtout du système de gouvernance africain en général et kenyan en particulier. Les personnages qu'il met en scène s'assimilent aux personnalités typiques dans les structures de pouvoir de ces États. À travers leurs actions, il fait ressortir les mauvaises habitudes de ces personnes au pouvoir tels que l'égoïsme, l'avarice et la corruption. Ainsi il expose, de manière implicite, les pratiques corrompues dans lesquelles ils s'engagent.

Si nous considérons *Betrayal in the City*, par exemple, Boss, le chef d'État, à travers Mulili, son bras droit, n'hésite pas à commander l'exécution de tous ceux qui, d'après les informations que lui donne ce dernier, constituent une

¹ Warah R. écrit dans le quotidien Kenyan, *Daily Nation*, Feb 18, 2008: « We have sacrificed our Kenyan identity at the altar of ethnic identity. We have created a culture where wealth and power for their own sake are seen as worthy goals »

² Dans le paratexte, Imbuga explique que Kafira est un état africain indépendant. Si l'on reconstruit le nom, il donne 'Afrika', le nom kiswahili du continent africain, ce qui indique que l'auteur écrit en effet sur l'Afrique en général.

menace pour lui et ses projets. La phrase « rendre service à la nation », acquiert un sens complètement différent dans cette pièce: assassiner, opprimer, menacer et nier au public ses droits fondamentaux, par exemple, sont obstinément nommés *service à la nation*. Face à tout cela, Mosese, un personnage porte-parole du public, ne peut que regretter et décrier les années gâchées :

<p>- [...] For years we waited for the kingdom, then they said it had come. Our Kingdom had come at last, but no. It was all an illusion. How many of us have set eyes on that Kingdom? What colour is it?</p> <p>- It was better while we waited. Now we have nothing to look forward to. We have killed our past and are busy killing our future.</p> <p style="text-align: right;"><i>(Betrayal in the City, p. 27-28)</i></p>	<p>- ... Pendant des années, nous avons attendu le Royaume, puis ils ont dit qu'il était là. Notre Royaume était finalement arrivé, mais non. C'était toute une illusion. Combien d'entre nous ont vu ce Royaume ? De quelle couleur est-il ?</p> <p>- C'était mieux tant qu'on attendait. Maintenant, nous n'avons plus rien à attendre. Nous avons tué notre passé et nous sommes en train de tuer notre futur.¹</p>
---	---

On se rappelle de Charles Nnolim qui déplore la « rapacité, la gourmandise, la myopie et les comportements déviants de nos politiciens indigènes »².

b) Une culture de « cliéntélisme politique »

Le terme de « protégé » est de plus en plus utilisé dans le domaine politique en Afrique. Ceux qui sont les *protégés* peuvent compter sur leur *sponsor* pour toute faveur et protection. En récompense, ils doivent toute leur loyauté à celui-ci dans leurs projets politiques. Ce genre de relation peut quelquefois impliquer plusieurs personnes dans une chaîne hiérarchique. C'est

¹ Notre traduction.

² Charles Nnolim, *op. cit.*, « And when the white man threw in the towel, our eyes were opened to the rapacity, greed, myopia and the corrupt tendencies of our indigenous politicians », p. 2. Notre traduction.

ce que fait ressortir *Reverberations*. Zebedayo, en se vantant devant le directeur de l'école, est bien conscient que derrière lui, il y a une personne plus puissante sur qui il peut compter, quoi qu'il en soit. Sa réplique au directeur: « Je suis le Préfet de Police, Zebedyo »¹ est tout d'abord pour l'intimider. En effet, il n'hésite pas à établir la différence entre eux sur ce point professionnel. Il lui rappelle qu'il est juste un proviseur d'école². Autrement dit, ce régisseur d'école doit se percevoir comme inférieur et s'abaisser devant cette personne apparemment importante et puissante. Dans beaucoup de cas, c'est ce qui se passe, car la majorité des personnes ont peur de l'inconnu – ce qui peut leur arriver s'ils ne se soumettent pas à l'autorité à laquelle ils sont confrontés. Pourtant, il y a des cas exceptionnels comme celui de ce directeur d'école.

Ces protégés ont toujours l'aval du sponsor qui appuie tout ce qu'ils disent ou font. Sans pour autant être présents ni comprendre les détails de la situation problématique, ces sponsors, à partir du confort de leurs cabinets, donnent des ordres qui doivent être exécutés. Ainsi, dans *Reverberations*, Zebedayo est sûrement armé d'une lettre de son sponsor :

<p>You are wasting my time; I have been directed from the head office to direct you to re admit my son without any conditions. (<i>Reverberations</i>, p. 4)</p>	<p>Vous perdez mon temps; J'ai des instructions depuis l'agence centrale de vous ordonner à reprendre mon fils à l'école sans aucune condition.³</p>
--	---

Cette attitude se trouve également chez Michael, le fils de Zebedayo. Quand il demande à ses camarades de monter une assemblée pour son père⁴, c'est parce qu'il a déjà compris qui il est dans cette hiérarchie de pouvoir et comment la chaîne fonctionne. Il n'hésite donc pas à en profiter dès que l'occasion se présente. Son comportement qui, normalement, serait sanctionné par son père d'abord, est par contre apprécié et récompensé. L'action des deux, père et fils, devient donc une démonstration de pouvoir devant les autres qui ne peuvent rien

¹ « I am the Chief of Police Zebedayo », *Reverberations*, p. 4.

² « ... You may have forgotten that you are a mere headmaster... » *Reverberations*, p. 4.

³ Notre traduction.

⁴ « Colleagues, mount an inspection parade for my father. » *Reverberations*, p. 5.

contre eux. L'affaire pour laquelle les parents de Michael ont été convoqués à l'école n'est pas du tout résolue. D'ailleurs, c'est Zebedayo, en lieu et place du directeur de l'école, qui dit à Michael de retourner en classe. Avec ce genre de pratiques dans la société, la grande majorité de la population reste toujours sous l'emprise d'une petite minorité qui s'est emparée de tout.

À travers ces œuvres, les auteurs font l'introspection des problèmes internes de la société kenyane, problèmes liés à la moralité et à l'intégrité à plusieurs niveaux et sous des formes variées. Ils théâtraliment des personnages pervers, ce qui devrait provoquer une prise de conscience de la part des citoyens, pour qu'ils redressent la situation. Les personnages « Zebedayo » et « Michael » sont une représentation plutôt outrée de ceux qui abusent de leurs positions privilégiées dans la société kenyane. L'auteur recourt à de telles exagérations pour bien souligner son projet, à savoir montrer les excès de l'abus de pouvoir chez les fonctionnaires et les politiciens. Il illustre également le peu de respect accordé aux enseignants par le public, notamment les hauts fonctionnaires dans le gouvernement kenyan. Mais plus important, il se borne de démontrer le rôle primordial joué par les enseignants dans la vie des enfants et des jeunes. Il ressort du texte que cela serait beaucoup plus efficace avec la coopération des parents et des autres fonctionnaires dans les services publics. De toute évidence, le texte révèle à quel point le travail de l'enseignant est entravé par la corruption qui imprègne le système public. De ce fait, la pièce devient une campagne pour le respect de l'enseignant et de l'enseignement en général. C'est également un appel à la coopération avec les enseignants dans leurs efforts de bien éduquer les jeunes, futurs leaders du pays.

4.3.2 Relations Nord-Sud

Les relations entre l'Afrique subsaharienne et l'Europe remontent à il y a plusieurs siècles déjà et sont très marquées par le phénomène de la colonisation. Tôt dans cette relation colonisé-colonisateur, l'Europe a montré du mépris pour la culture de son sujet asservi. En effet, pour les maîtres colonisateurs, l'Africain n'avait vraiment pas de vie dans le passé. Le colonisateur s'est donc donné la tâche de « civiliser » l'homme noir, de lui apprendre comment vivre en tant qu'être humain. Les mots de Fanon, d'un ton bien passionné, tentent d'exprimer l'attitude qu'avait l'Europe envers l'Afrique à cette époque-là. Ainsi écrit-il :

Pour le colonialisme, ce vaste continent était un repaire de sauvages, un pays infesté de superstitions et de fanatisme, voué au mépris, lourd de la malédiction de Dieu, pays d'anthropophages, pays de nègres¹.

D'après lui, l'aliénation culturelle qui caractérisait les années coloniales était un projet intentionnel de l'Europe. Le colonialiste s'est désigné 'sauveur' des colonisés, détenant cette tâche honorable, car ayant, lui seul, la capacité, de « les arracher à la nuit »². C'est en réaction à cette attitude souveraine et aux « mensonges colonialistes »³ que des mouvements tels que la Négritude se sont manifestés avec, entre autres, Aimé Césaire et Léopold Sedar Senghor. Ces premiers combattants pour la défense d'une histoire culturelle et d'une identité noire avaient pour but de réaffirmer l'existence et l'authenticité d'une culture noire et chanter l'histoire du peuple noir. À travers leurs œuvres et activités de revalorisation culturelle, donc, « la culture [du Noir] est arrachée du passé pour être déployée dans toute sa splendeur »⁴. Force est de mentionner que la pensée européenne au sujet de l'Afrique n'était pas consolidée. Certaines voix se tenaient bien au contraire de cette perception d'une Afrique sans culture, sans

¹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte & Syros, 2002, p. 202.

² *Ibid.*, p. 201.

³ *Ibid.*, p. 202.

⁴ *Ibid.*

ordre. Nous rappelons les mots de Jean Jaurès qui se prononça concernant le Maroc quand celui-ci fut conquis par la France :

Messieurs, si vous considérez plus profondément cette question, il existait une civilisation marocaine capable des changements nécessaires, capable d'évoluer et de progresser, une civilisation ayant son passé ancien et sa période moderne ... Il y avait un germe pour l'avenir, un espoir. Je veux dire que je ne peux pas pardonner à ceux qui ont écrasé cet espoir du progrès pacifique de l'humain – la civilisation africaine – par toutes sortes de ruses et par les brutalités de la conquête¹.

C'est dans cette même optique que Bill Ashcroft postule que malgré l'impact colonial dans les domaines médical, éducatif et technologique, il est injuste que

les peuples, les cultures et finalement les nations colonisés aient été empêchés de devenir ce qu'ils auraient pu devenir : on ne leur a pas permis de se développer pour devenir les sociétés qu'ils auraient du devenir.²

Des dizaines d'années écoulées, les questions de nature culturelle et identitaire qui ont troublé les aînés africains du siècle passé existent toujours dans l'esprit des Africains aujourd'hui, quoiqu'avec des variations. Le colonialisme a cessé et la majorité des pays africains ont leur indépendance depuis plus de cinquante ans³. Pourtant, les fondements d'hégémonie et de dépendance mis en place à l'heure de la colonisation tiennent toujours dans la quasi-totalité de l'Afrique subsaharienne. La protestation qui continue à travers la littérature et les arts de la scène est donc une suite de ce qui avait commencé bien avant les indépendances. La relation entre l'Afrique et l'Occident ou le Nord recouvre plusieurs domaines. Elle est culturelle tout comme elle est politico-économique. Des questions pertinentes qui touchent à la culture africaine vis-à-vis celle de

¹ Cité dans Bill Ashcroft, *Post-colonial Transformation*, p. 3. Notre traduction.

² Bill Ashcroft, *Ibid.*, p. 1. Notre traduction.

³ À ce sujet, il faut noter que quelques pays ont eu des expériences différentes : L'Ethiopie n'a jamais été colonisée et L'Afrique du Sud, après son indépendance de l'Angleterre en 1931, est entrée en une longue période d'apartheid qui dura jusqu'qu'en 1994.

l'Ouest sont évoquées dans les textes de notre corpus. Nous les décelons surtout dans les textes comme : *Detoxification* (2012) de Minishi, *The Dirge of Port Lawrence* (2008) de Malala et Lusuli, et *Ailleurs chez les autres* (2008) d'Odhiambo.

I. Une identité culturelle réclamée

L'aspect culturel s'affiche vite dans ces œuvres. Par une démarche de mise en opposition, les auteurs des deux premières pièces opposent, dans leurs textes, les cultures africaine et occidentale. Cette opposition se voit dans, *The Dirge of Port Lawrence* (désormais *The Dirge*) à travers notamment les lieux - 'Port Lawrence'/'Imperial Hospital', et le vêtement - 'costume traditionnel'/'l'uniforme blanc de l'hôpital'. Dans *Detoxification* l'auteur oppose la médecine traditionnelle à la médecine moderne, les armes traditionnelles (lance, flèche, bouclier et lance-pierre) aux armes modernes (fusil), l'eau minérale à l'eau naturelle, les forêts vierges au laboratoire médical, la femme africaine traditionnelle à la femme blanche occidentale et même le nom africain (Akibaya) au nom occidental (Johnson). Il aborde aussi la question du vêtement sans tout à fait faire une opposition explicite, comme il est fait dans *The Dirge*. Ce sont là les marqueurs de culture auxquels recourent ces auteurs pour opposer et comparer les deux cultures.

La valorisation culturelle qu'ont entreprise les anciens combattants littéraires pour l'émancipation de l'esprit du Noir s'avère être le projet d'Oliver Minishi quand il écrit *Detoxification*. Cette pièce se déroule principalement dans un foyer traditionnel africain où habite une famille autochtone. Nakaye, veuve de son état, habite un grand foyer, entourée de ses fils adultes, ayant chacun sa famille. Jabali, le fils aîné, est herboriste et aussi leader du foyer, position qu'il détient depuis la mort de son père, Mzalendo. Veuf, il a un fils unique qui se nomme Kwame. Son cadet, Seriki, est aussi là avec sa femme et ses fils dont l'aîné s'appelle Nyariki. Seriki et ses fils assument le rôle de gardiens du foyer

et de la grande famille en général. Le dernier-né de Nakaye, Johnson Akibaya, est médecin moderne. D'après le texte, il n'habite pas dans le foyer et donc n'y joue aucun rôle. Sa demeure est ailleurs avec sa femme occidentale, Lady Smith. La mère, Nakaye, est vieille et aveugle et sa santé en général n'est pas bonne.

Le texte révèle un antagonisme entre les personnages qui se révèle à travers la parole ainsi que les actions. C'est autour de la médecine que l'opposition se dessine principalement. L'auteur établit une polémique entre l'herboriste traditionnel, Jabali et le médecin moderne, Akibaya concernant le traitement de leur mère. Chacun voudrait soigner leur mère selon ses connaissances, insistant que ce sont ses méthodes qui conviennent pour la guérir. À leur défense, ils mentionnent chacun des éléments caractérisant leur mode de vie qui pourraient constituer un atout pour le traitement :

<p>AKIBAYA: Mama, you should thank me in advance for having you constantly in my mind and heart. Mama that is the greatest cure every soul seeks for. This will restore your health. <i>Here is a glass of mineral water...</i>mother, swallow it. (<i>Detoxification</i>, p, 3)</p>	<p>Maman, tu dois me remercier à l'avance pour te tenir toujours dans mon esprit et dans mon cœur. Maman, cela est le remède le plus efficace que chacun recherche. Ceci t'aidera à te rétablir. Voici un verre d'eau minérale ...maman, avale-le¹</p>
--	---

<p>JABALI: [...] (<i>He takes the drug from Nakaye and the glass of mineral water and returns it to his brother</i>) Take your poison and adulterated water away. From the fresh springs in the highlands, I will get mother, a calabash of sweet natural water and from our virgin forests I will dig up the root that will detoxify her. (<i>Detoxification</i>, p. 4)</p>	<p>[...] (il retire le médicament et le verre d'eau minérale de Nakaye et les retourne à son frère) Prends ton poison et eau malsaine. À partir des sources fraîches des montagnes j'apporterai à maman unealebasse d'eau douce et naturelle, et de nos forêts vierges je trouverai la racine qui la détoxifiera.²</p>
--	---

¹ Notre traduction.

² Notre traduction.

Là où Akibaya propose *un grand remède recherché de tout le monde*, Jabali l'oppose en recommandant *une racine purifiante prise directement de la forêt*. D'après Jabali, le médicament qu'offre son frère est la cause de la détérioration de la santé de leur mère d'où son manque de confiance en la médecine moderne. De son côté, Akibaya n'aime pas les *racines primitives* de son frère qu'il juge incapables de soigner la maladie de la mère. La tradition est opposée à la modernité. Pour prouver davantage qu'il est plus apte à soigner leur mère, Akibaya vante sa formation et ses qualifications en médecine moderne. Pour opposer cela, c'est Seriki qui réagit en soulignant sa qualification comme gardien traditionnel du foyer :

AKIBAYA: [...] Your primitive roots cannot cure mother of her illness. I am a medical doctor by profession, graduated from the best medical school in the world, 'the Ivy League School of Medicine', with a first class honors. I understand the human anatomy like the back of my hand. I know the antidote to mama's illness. Let mama take this tablet. (*He presents the drug to Jabali but he brushes it aside*)

SERIKI: The two of you are a threat to this homestead and particularly to our mother. I am trained to protect this homestead. I am a soldier of this land. (*driving them out*) I am the bearer of the community shield left to me by my father. I must protect mother.

(*Detoxification*, p. 5)

[...] Tes racines primitives ne peuvent pas guérir maman de sa maladie. Je suis médecin diplômé de la meilleure faculté de médecine du monde, le 'Ivy League School of Medicine' où j'ai eu une licence avec mention. Je maîtrise très bien l'anatomie humaine. Je connais l'antidote contre la maladie de maman. Laisse-la prendre ce comprimé. (Il présente le médicament à Jabali mais celui-ci le rejette)

Vous êtes, vous deux, une menace à ce foyer et surtout à notre mère. Je suis formé pour protéger ce foyer. Je suis soldat de cette terre (*les chassant*) Je suis le détenteur du bouclier de la communauté que mon père m'a légué. Je dois protéger notre mère.¹

En disant à Akibaya qu'ils sont, lui et sa femme, *une menace au foyer*, Seriki suggère qu'il n'y a pas de place dans le contexte traditionnel pour la modernité.

¹ Notre traduction.

Le foyer est à être protégé contre des intrus comme eux, tâche qu'il confirme avoir la capacité de remplir du fait qu'il détient le bouclier de la communauté.

La valorisation, dans ce texte, de la vie et des systèmes africains traditionnels va de pair avec une protestation contre tout système et structure occidentaux. Cette démarche ne peut pas être dissociée de l'expérience de la colonisation, raison principale de la protestation, comme l'affirme bien Asante-Darko :

L'expérience coloniale africaine a dominé l'origine et la nature de la littérature africaine contemporaine de protestations et l'a rendue opposée aux codes esthétiques occidentaux.¹

Cette démarche rejoint celle de certains écrivains africains de la littérature post-coloniale, tels que Chinua Achebe et Ngũgĩ wa Thiong'o. Achebe, dans son chef-d'œuvre *Le Monde s'effondre*, entreprend la tâche de peindre le monde Igbo avec sa richesse culturelle avant l'arrivée des Européens. C'est la perturbation de ce monde par les Blancs qui fait que le monde des Igbos s'effondre. De même, Ngũgĩ présente, dans *The River Between*, le conflit culturel engendré par l'installation des institutions coloniales. Les habitants de deux villages, Makuyu et Kameno, autrement unis, se divisent en deux groupes selon leur adhésion ou non aux nouveaux systèmes éducatifs et religieux.

Sous-tendant l'opposition d'Akibaya, il y a son épouse, Lady Smith qui est, en effet, la vraie opposante à Jabali, car c'est elle qui incite son époux contre sa famille. De temps en temps, elle brise son silence pour faire connaître sa fervente opposition. Dégoutée par la réaction de son beau-frère envers la

¹ Kwaku Asante-Darko, *Language and Culture in African Post-colonial Literature*, in *Comparative Literature and Culture*, 2.1, 2000, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss1/>. Consulté le 20/6/2012. « The African colonial experience has dominated the origin and nature of contemporary African protest literature and rendered it opposed to Western standards of aesthetics », p. 2.

médecine moderne, elle fait une remarque qui attire une forte contre-attaque de la part de Jabali:

LADY SMITH:	Johnson!	- Johnson !
JOHNSON:	Yes, Lady Smith...	- Oui, Lady Smith ...
LADY SMITH:	Johnson, tell your mother to ignore this forest bred man and take the gift.	- Johnson, dis à ta mère d'ignorer cet homme sauvage et de prendre le cadeau.
JABALI:	Shut up, you naked lady!	- Tais-toi, femme nue que tu es ! ¹

(*Detoxification*, p. 5)

La forte animosité existant entre les camps adverses, représentés par Jabali et Lady Smith, est captée dans leurs paroles respectives. D'une part, Lady Smith désigne Jabali comme *homme de race de la forêt* [« *forest bred man* »] et d'autre part, Jabali réagit en la qualifiant de *femme nue* [« *naked lady* »]. Cet échange acerbe révèle les perceptions qu'ils ont l'un de l'autre. Leurs choix de mots ont de fortes connotations culturelles, chacun voulant dévaloriser la culture de l'autre. Même si le texte ne donne pas de détails didascaliques sur le vêtement de Lady Smith, nous pouvons logiquement affirmer qu'elle n'était pas *sans vêtement*². Pourtant elle est décrite par Jabali comme étant nue. Cette parole de Jabali évoque un débat sur la notion de nudité et de l'habillement, choses qui rentrent dans l'idéologie culturelle des communautés sur terre.

Tout comme le mode d'habillement diffère d'une société à une autre, nous reconnaissons que des cultures différentes ont des conceptions variées de la notion de nudité. Ces perceptions évoluent aussi à des allures différentes dans les sociétés du monde. Pour une bonne partie de l'Afrique, dans cette ère contemporaine, la longueur et l'étanchéité du vêtement, surtout pour les femmes, déterminent le degré de nudité. Des robes et des jupes courtes ne sont pas considérées comme décentes, car, en exposant les jambes voire les cuisses, la femme donne des signaux qui sont culturellement indésirables. Au Kenya, par

¹ Notre traduction.

² Ce qui est nu, selon le dictionnaire *Le petit Larousse illustré* de 2009 c'est ce « qui n'est pas vêtu »

exemple, la perception de nudité est déterminée généralement par le contexte culturel et religieux plutôt, que par des définitions juridiques¹. Cela diffère largement de la perception occidentale sur ce sujet. Aux États-Unis aujourd'hui, par exemple, la nudité est définie par la loi comme l'exposition de ses seins et des organes sexuels². Compte tenu du contexte³ de la représentation de la pièce, nous pouvons conclure que ce personnage, Occidental dans la pièce, n'est pas nu sur scène selon la définition américaine de nudité. C'est donc l'interprétation africaine moderne que Jabali applique sur elle.

Il est vrai qu'il y a un peu plus d'un siècle, avant l'arrivée des Européens sur leur sol, les Africains ne s'habillaient pas comme aujourd'hui - tout couverts. En général, les habits des Africains subsahariens ne consistaient que d'un morceau de peau d'animal placé autour des reins. La taille, la forme et les domaines à couvrir variaient d'une communauté à l'autre. Aujourd'hui, il n'est pas rare d'entendre, dans les milieux africains non-urbanisés, la condamnation du style d'habillement occidental qui touche surtout les femmes. Évidemment, la question ne porte pas sur la nudité en soi, quoi qu'elle en découle, mais plutôt sur la décence et la dignité. Certes, les Africains dans les années passées, et même jusqu'aujourd'hui dans certaines communautés, ne se couvraient pas le corps entier. Mais, dans leur civilisation et selon leur conception de nudité, ils ne se percevaient pas comme nus même si des grandes parties du corps restaient exposées. Cette pièce, relevant des années 2000, aborde donc cette question de nudité à partir de la conception de moralité et de valeurs culturelles de la communauté africaine. Cependant, beaucoup d'Africains ayant été convertis au christianisme, tiennent fort aux enseignements bibliques sur la modestie et la bienséance vestimentaire. Prenons l'exemple d'une dispute en cours en Ouganda,

¹ Karega-Munene, Wajibu, Dress as a medium of cultural expression, in *Wajibu, A Journal of Social and Religious Concern*, Issue 19, Culture and Values.

http://africa.peacelink.org/wajibu/articles/art_4486.html Consulté le 25/2/15.

² Karega Munene, *ibid.*: « Whereas legal definitions of nudity exist in western cultures, perception of nudity in Kenya is generally determined by one's cultural and religious background rather than by legal definitions. In the U.S. for example, nudity encompasses the exposure of a woman's nipples or the exposure of male or female private parts in public. »

³ Une pièce présentée devant un public Kenyan lors du festival annuel de théâtre scolaire.

où les Karamoja¹, qui s'habillent encore selon la mode ancienne, risquent d'être accusés de pratiquer la pornographie si une loi qui se débat au parlement est votée². En s'opposant à une telle loi, tout en défendant le peuple de Karamoja, l'un des pétitionnaires, Tamale, insiste sur la contextualisation de la loi par rapport au concept de nudité :

L'association de la nudité à la honte ou à la moralité fut importée en Ouganda par les colonialistes, et cela est dû aux religions abrahamiques qu'ils ont apportées. Celles-ci associent le corps nu à la honte et à l'immoralité. La nudité à Karamoja n'est pas égale à l'immoralité et ne se traduit pas par la honte.³

Le conflit entre Jabali et Lady Smith naît d'une différence de perceptions sur un même sujet : chacun attaque l'autre du point de vue de sa propre culture sans appréciation pour celle de l'autre. Le premier évalue l'habillement de la femme selon les critères africains traditionnels, tandis que la seconde juge le comportement de l'homme du point de vue de la civilisation occidentale moderne. Le sociologue Karega-Munene, traitant de la question de nudité, par exemple, parle du « malentendu culturel » qui naît des différentes perceptions de nudité par rapport à la couverture du corps⁴. Bien qu'il nous manque des détails dans le texte sur les habits que porte Lady Smith et les manières de Jabali, nous pouvons bien comprendre que le duel qui se produit entre ces deux personnages est un cas d'incompatibilité culturelle : une culture africaine traditionnelle

¹ La région semi-aride au nord-est d'Ouganda habitée par les karamojong, une ethnie pastorale.

² Il s'agit de la loi anti-pornographe qui est maintenant contestée dans la Cour constitutionnelle de l'Ouganda.

³ Cité dans Musoke Ronald, « Nakedness, Nudity or Pornography: where do you draw the line? », *The Independent*, Sunday 16 November, 2014. <http://www.independent.co.ug/news/news-analysis> (Consulté le 25/2/15). «The association of nudity to shame or morality was imported into Uganda by the colonialists, thanks to the Abrahamic religions they came along with that associate the naked body with shame and immorality. Nudity in Karamoja does not equal immorality and it does not translate into shame. »

⁴ Karega Munene, *op. cit.*, donne l'exemple des femmes africaines qui sont très sensibles au corps exposé même dans un contexte de natation. Il écrit : « The varied perceptions of nudity vis-à-vis dressing explain why an African woman tends to dash for a wraparound, leso, immediately she is out of the swimming pool. By covering her legs, especially the upper parts, she avoids sending out culturally undesirable signals. »

représentée par Jabali entre en conflit avec une culture occidentale représentée par Lady Smith. L'échange conflictuel entre les deux personnages soulève également des questions de *représentation de l'Autre* qu'aborde Edward Saïd dans son *Orientalisme*. Comme nous l'avons mentionné dans le deuxième chapitre dans les termes de Todorov qui préface le livre de Saïd, le « discours (négatif) sur l'autre » naît du fait que chaque communauté s'est toujours crue être « mieux que [ses] voisins », ce qui explique les tares qu'elle imputait à ceux-ci¹. Les deux personnages livrent ce que nous pouvons qualifier d'« échange inégal »² en raison de leurs fondations culturelles opposées qui, de leur part, influencent ensuite leurs prises de position contradictoires.

Toujours sur le plan des désignations et des perceptions, nous voyons que Johnson Akibaya, s'alignant avec son épouse, montre un grand mépris pour le métier de son frère. Il valorise plutôt le système de formation occidentale ainsi que le diplôme en médecine qu'il détient de l'université occidentale où il a été formé. Il a remplacé dans son cœur, comme le font beaucoup d'Africains aujourd'hui, l'amour pour sa culture traditionnelle par l'amour pour la culture occidentale. Pour Akibaya donc, le meilleur vient de l'Ouest. Quand il fait référence au « Ivy League school of Medicine », c'est pour montrer qu'il a de la qualité que l'Afrique ne pouvait pas lui donner. Son attitude rejoint celle de beaucoup de Kenyans d'aujourd'hui qui, selon l'analyse d'un littéraire kenyan, Wahomé Mutahi³, ont une préférence pour les choses importées. Il parle dans son livre, *How to be a Kenyan*⁴, des Kenyans qui n'estiment comme étant 'de qualité' que ce qui vient de l'étranger, notamment de l'Europe et des États-Unis. Un vêtement, par exemple, trouve sa valeur aux yeux de beaucoup si elle vient de l'« outre mer » : *c'est une belle chemise que vous portez. Est-elle importée?*⁵

¹ Tzvetan Todorov, Préface à *L'Orientalisme*, p. 22.

² Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p. 46.

³ Wahome Mutahi, aujourd'hui regretté, est l'un des littéraires Kenyans qui ont laissé une marque dans la vie de beaucoup de Kenyans par son approche simple et honnête de critiquer la société qui fut la sienne.

⁴ Wahome Mutahi, *How to be a Kenyan*, Nairobi, Kenway Publications, 1996.

⁵ *Ibid.*, p. 2. Notre traduction.

Cette attitude touche d'autres domaines aussi, l'éducation, par exemple. Il enrichit, à ce propos, en écrivant:

Une telle importation est toujours considérée comme un gain, tout comme avoir une formation étrangère même si elle est d'une université du village¹.

Ce comportement résulte de l'endoctrinement que le colonisateur a imposé sur son sujet. Les Européens, notamment les colonisateurs, avaient enseigné à leurs sujets colonisés de se percevoir comme inférieurs et de mépriser ce qui est le leur². Cela arrive parce que, comme le dit Saïd, l'orientalisme avait, entre autres, divisé le monde en deux moitiés inégales, l'Occident et l'Orient, sans que l'Orient ne se limite au seul Orient géographique³. Pourtant, il faut admettre qu'avec l'occupation des Européens, l'Afrique ne pouvait plus rester la même. Dès que l'Afrique a eu contact avec l'Ouest, le processus de modernisation initié par ce dernier a commencé et s'est vite établi dans ce continent, accepté par certains, rejeté par d'autres.

Tant qu'il y aura contact entre les deux mondes, l'influence de l'Occident sera toujours ressentie en Afrique dans tous les domaines de la vie. Cette influence est figurée par *la musique de Lady Smith* dont parle Kwame, le fils de Jabali, musique qui dénote l'ensemble de ce qui vient de l'Occident: la modernisation et toute la culture occidentale qui l'accompagne. Néanmoins, il y a toujours sur la terre africaine ceux qui refusent la marque de l'Occident dans leur vie, même s'il est impossible de s'en passer en totalité. Jabali, dans cette pièce, représente cette catégorie d'Africains essentialistes. Il s'engage à

¹ *Ibid.*, p. 3, « Such an import is still considered an achievement and so is getting an education abroad, even if it is from a village university ». (Notre traduction)

² Bantu Mwaura note dans « Dancing to the Donor's tune », in *Rasna Warah, Missioneries, Mercenaries and Misfits. An anthology* : « The modernization project led to the destruction of many traditional values and practices, which were deemed as "uncivilized" and "backward" by none other than the Africans themselves. ». p. 47.

³ Saïd, *L'Orientalisme*, p. 45-46.

combattre cette étrangeté qui, à ses yeux, est une intoxication qu'il doit prévenir pour ne pas laisser infiltrer son domicile.

L'altérité est davantage mise au point dans ce texte à travers le refus de Jabali de se remarier. Son explication à sa mère, nous l'avons déjà vue, que les femmes africaines d'aujourd'hui ne connaissent plus le chemin de la forêt ; qu'elles ont imité le caractère de Lady Smith avec sa culture occidentale (cf *Détoxification*, 2-3), suggère que celles-ci ne sont plus de femmes purement africaines ; autrement dit, elles sont 'intoxiquées' par les manières non africaines. Et pour cela, les hommes perdent leur statut de chef de famille comme il en était le cas dans le système traditionnel. *Ils ne rougissent plus*, d'après Jabali. De ce fait, il préfère persévérer dans une vie de veuvage plutôt qu'à se lier en mariage avec les femmes qui vivent « à l'Occidental ou encore, à la manière du Blanc »¹. Le problème qui se présente chez Jabali c'est la modernisation et la mondialisation avec tout le bagage culturel qu'ils entraînent. Il oppose la femme exclusivement africaine à Lady Smith, symbole d'une femme occidentale moderne. De même, il met la connaissance du chemin de la forêt à l'encontre du caractère de Lady Smith, ces deux signifiant, respectivement, la culture traditionnelle africaine et la culture occidentale. D'après ses paroles donc, les femmes africaines sont en train de changer. Elles s'éloignent des traditions africaines pour adopter de plus en plus la culture occidentale, ce qui ne plaît pas du tout à cet homme qui préfère une femme qui maintient son identité africaine originelle. Ce que démontre Jabali est un essentialisme impossible, car le contact avec l'Ouest est déjà là.

La tentative de retrouver le passé s'avère un exploit difficile et impossible, car cette authenticité culturelle appartient au passé et ses détenteurs, dont son père, sont déjà décédés. Le texte affirme ce fait par la tombe du patriarche sur laquelle s'assied continuellement Nakaye, ses yeux fixés sur

¹ Yao K., *op. cit.*, emploie ces expressions telles qu'elles relèvent du langage courant africain pour expliquer l'*occidentalisation de la famille africaine*. « L'*occidentalisation* » qu'il correspond à « l'*européanisation* », dit-il, « n'a pas une connotation péjorative ». p. 12

l'horizon. Cette veuve, symbole de l'Afrique, ayant perdu sa culture enterrée dans la tombe, ne peut que revenir avec nostalgie sur son passé sans aucune possibilité de le retrouver. Cette culture traditionnelle, impossible à vivre réellement aujourd'hui, n'est représentée dans le texte que dans les didascalies : la présence d'une tombe, Nakaye assise sur celle-ci, la présence des armes et objets traditionnels (le bouclier, la lance, la gourde), et le moment nostalgique que vit Akibaya quand il prend le bouclier dans sa main :

<p>- (<i>He holds the shield and memories of his father flash across his mind</i>)</p>	<p>- (Il tient le bouclier et des mémoires de son père lui viennent à l'esprit)</p>
<p>- (<i>A soft tune plays from the background as a strong African man rises from the grave. The man holds a spear and shield</i>)</p>	<p>- (Une douce mélodie s'entend en fond sonore tandis qu'un homme africain fort émerge de la tombe. L'homme tient une lance et un bouclier.)</p>
<p>- (<i>The explorers slowly gather back on stage stunned by Johnson's attachment to the artifact. Johnson holds the shield as the strong man descends back into the grave</i>)</p>	<p>- (Les explorateurs se rassemblent lentement sur scène, assommés par l'attachement de Johnson à cet artefact. Johnson tient le bouclier tandis que l'homme fort redescend dans la tombe)¹</p>

(*Detoxification*, p. 7)

Les cultures, comme l'admettent beaucoup d'intellectuels, entrent en contact et s'influencent mutuellement et sont, d'une manière ou d'une autre, condamnées à une association définitive. Avec le contact des cultures, il est impraticable de s'enfermer dans son monde culturel et prétendre maintenir une pureté culturelle. Une telle tentative se résume en quelque chose de *mortifère*, comme le dit Ali Benmakhlouf :

Il y a quelque chose de mortifère dans une identité qui refuse le déplacement : « si le même se ferme sur lui-même et refuse l'autre, c'est le même, c'est l'identité qui devient monstrueusement avilie »²

¹ Notre traduction.

² Benmakhlouf A., *L'identité. Une fable philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 93. Il cite Jean-Pierre Vernant, *La Traversée des frontières*, Paris, Seuil, 2004, p. 160.

Homi Bhabha parle de la performativité culturelle selon laquelle une culture ne peut rester inchangée, fixée dans le temps, étant toujours la même. Les Européens avaient essayé de représenter les cultures des peuples colonisés comme étant statiques, cultures qui n'évoluent pas, cultures fixées dans le temps. Cependant, la culture africaine, tout comme celle de l'Orient, n'était pas figée même avant l'arrivée des Blancs, car, la culture, quelle qu'elle soit, est toujours en évolution.

À force d'interagir continuellement, à travers le commerce et les guerres par exemple, les communautés africaines réalisaient des emprunts culturels et se transformaient progressivement. Cette évolution a été cependant, lente et peu perceptible, en raison des grandes similarités culturelles entre les différentes communautés africaines. Le contact avec l'Ouest est venu s'ajouter à celui entre communautés africaines, mais avec une différence beaucoup plus distincte. Même si l'Occident visait juste l'imposition de sa culture sans rien emprunter de l'Afrique, cela s'avère aussi une illusion. Malgré son mépris, non seulement pour son époux, mais aussi pour toute la culture africaine, Lady Smith est enceinte. C'est finalement sur cette grossesse qu'elle s'appuie pour maintenir sa relation avec la famille d'Akibaya après que ce dernier renonce à son alliance avec elle. La mère d'Akibaya, reconnaissant l'innocence de l'enfant à naître, contraint ses fils à accepter Lady Smith dans la famille. L'enfant attendu annonce une relation durable entre les deux mondes.

Le peu de tolérance qu'ont Jabali et Lady Smith, chacun pour la culture de l'autre, les fait livrer une bataille verbale l'un contre l'autre, chacun dans le but de dominer son rival à travers les représentations négatives. Pourtant, en rappelant Edward Saïd, le respect des cultures d'autrui est essentiel pour une coexistence fraternelle¹. Saïd appelle l'*orientalisme* ce genre de discours négatif porté sur autrui. En effet, c'est sur ce principe d'altérité que naît l'orientalisme saïdien² qui sous-tend le discours de ces deux protagonistes. D'un côté, Lady

¹ Edward Saïd, *op. cit.*, p. 10. « La volonté de comprendre d'autres cultures à des fins de coexistences et d'élargissements de son horizon n'a rien à voir avec la volonté de dominer ».

² En parlant de la relation Occident-Orient, Saïd dit de l'orientalisme que c'est un « style occidentale de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient » *L'Orientalisme*, p. 31-32.

Smith ridiculise le peuple en employant des termes injurieux tels que : moron et chimpanzé qu'elle utilise pour désigner Malaika, la femme de Seriki. De l'autre, elle est raillée par les deux frères, Jabali et Seriki, en raison de son habillement.

II. Domination : la puissance du nom

L'auteur de *Detoxification* aborde l'effet de nommer dans le grand jeu de domination. Lady Smith, en assumant une position supérieure s'approprie la prérogative de dicter aux autres ce qu'elle considère être approprié. Todorov explique cette démarche dans la préface qu'il écrit de l'œuvre de Saïd :

Dire à quelqu'un « je possède la vérité sur toi » n'informe pas seulement sur la nature de mes connaissances, mais instaure entre nous un rapport où « je » domine et l'autre est dominé. Comprendre signifie à la fois, et pour cause, « interpréter » et « inclure » : qu'elle soit déforme passive (la compréhension) ou active (la représentation), la connaissance permet toujours à celui qui la détient la manipulation de l'autre ; le maître du discours sera le maître tout court¹.

C'est la même mentalité qui se voit dans l'incapacité, ou plutôt le simple refus, par Lady Smith de prononcer correctement le nom de Seriki. En insistant de le prononcer comme *Serakai*, cela montre son refus de reconnaître cette personne pour ce qu'elle est et ce qu'elle représente. En plus, et plus important, elle la désigne de sa propre manière, ce qui lui donne une certaine puissance sur ce qu'elle a nommé. C'est la même chose qu'elle fait avec son époux. Malgré l'union conjugale, celui-ci reste, à ses yeux, différent, un « Autre ». Rejetant le nom Akibaya, elle l'appelle Johnson. Ce dernier, tant qu'il accepte, et répond à cette appellation, le texte nous le montre, fait les quatre volontés de Lady Smith. Nous constatons qu'après, quand il arrive à se libérer de l'assujettissement de sa femme, il rejette le prénom Johnson pour reprendre Akibaya, son nom africain.

¹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 23.

Pour son plus grand rival, Jabali, Lady Smith ne l'honore même pas de son propre nom. Pour elle, il n'est qu'un « homme élevé dans la forêt ». Ainsi Lady Smith montre sa volonté de « maîtriser, de manipuler, [...] ce qui est un monde manifestement différent »¹. En les nommant selon sa façon, il devient plus facile d'exercer son pouvoir sur eux.

Cela signifie aussi que celui qui nomme ne considère pas comme importants les noms qui existaient avant son arrivée sur la scène en question. Partout en Afrique, l'empreinte de la domination coloniale se voit à travers les noms européens qui marquent la vie des Africains : les pays, les villes, les sources d'eau, les rues, les montagnes et même les Africains eux-mêmes, portent les noms d'origine européenne que les colonisateurs leur ont donnés. En effet, Chinua Achebe, en parlant du prénom européen, Albert, qui lui avait été donné à son baptême, argumente que ce nom rendait « hommage à la reine d'Angleterre Victorienne »². Selon lui, ce nom ne représentait pas ce qu'il était en tant qu'Africain de la tribu Igbo. Cela rappelle aussi le lac Victoria³ qui s'étend sur les trois grands pays de l'Afrique de l'Est : le Kenya, l'Ouganda et la Tanzanie, ainsi que *Victoria Falls*⁴, les chutes d'eau sur le fleuve Zambezi qui traverse la Zambie et le Zimbabwe. Ils ont tous été, comme le dirait Achebe, 'nommés pour Victoria'⁵. À part les noms européens qui dotent la scène africaine, certains sont

¹ Saïd E., *L'Orientalisme*, p. 46.

² Achebe C., dans son recueil, *Morning Yet on Creation Day*, inclut un essai intitulé « Named for Victoria, Queen of England ». Celle-ci eut un fils nommé Albert. Achebe écrit : « I was baptised Albert Chinualumogu. I dropped the tribute to Victorian England when I went to the university... ». (notre traduction de l'Anglais) p. 67.

³ Au Kenya, le lac est connu localement comme « Nam Lolwe ».

⁴ Le nom originel en langue Kololo est *Mosi-oa Tunya* qui signifie *la fumée qui tonne*. <http://travel.nationalgeographic.com/travel/world-heritage/victoria-falls/>

⁵ Dr David Livingstone et John Hunning Speke, explorateurs Anglais du XIXe siècle, en voyant ces paysages merveilleux les ont nommé Victoria pour honorer la reine de leur pays. Dans un article de presse, « Zimbabwe to rename Victoria Falls in anti-colonial name bid », du 17 Décembre 2013, Janet Shoko rapporte que Le président Zimbabwéen et sa partie politique contemplent revoir le nom de ce site. Il donne ses raisons : « David. Livingstone n'était pas la première personne à voir les chutes ». <http://www.theafricareport.com/Southern-Africa/zimbabwe-to-rename-victoria-falls-in-anti-colonial-name-bid.html>

des noms africains détournés par les Européens. Nous pensons par exemple à Nairobi, ville capitale du Kenya¹.

Ce que ces textes représentent ici, c'est le prolongement de la colonisation historique qui se manifeste sous d'autres formes plus acceptables. C'est le vieux monstre enrobé des termes diplomatiques et économiquement savants tels que « aide », « bourse » et « processus de paix ». Si sur la surface, ils apparaissent tous comme des bonnes intentions de la part de ces terres mères envers leurs anciennes colonies devenues partenaires, ils sont en réalité des stratégies mises en place pour maintenir l'empire dans l'état de subjugation. De ce fait, les anciennes colonies ne cesseront pas d'être dépendantes, subalternes et sujets de l'Occident, quoique le dernier policier blanc soit parti depuis des années et qu'il n'y ait plus de drapeau européen hissé sur l'empire². Saïd parle des « résultats durables » de l'expérience de la colonisation tels que « la pauvreté, la dépendance, le sous-développement, diverses pathologies de pouvoir et de corruption, des réalisations notables dans les domaines de la guerre, de l'alphabétisation, du développement économique. »³.

III. Une didascalie significative

Les paroles des personnages qui s'opposent sont davantage renforcées à travers les didascalies, par des actions et d'autres manifestations qui révèlent la dissemblance entre les deux mondes. La musique, un marqueur de la culture, est employée à cette fin. La présence de Lady Smith est annoncée par *une musique occidentale* qui s'entend : [(A western tune plays from without)]. Il est clair qu'il s'agit d'une musique qui n'est pas *d'ici*, pas *la nôtre*. Celle-ci est opposée à une autre musique, la chanson indigène - *Kuloi wa mama* - qui encadre la recherche

¹ Cet endroit originellement occupé par les Masai, était nommé 'Ewaso Nai'beri' par ceux-ci, un nom qui signifie 'place de l'eau fraîche'. Les Britanniques, trouvant difficile de prononcer ce nom, en ont dérivé le nom Nairobi qu'ils ont ensuite imposé sur le lieu. <http://www.kenya-information-guide.com/history-of-nairobi.html>

² Edward Saïd, « Représenter le colonisé », *op. cit.*, p. 386.

³ *Ibid.*, p. 386-7

de la racine dans la forêt par Jabali et Kwame. Plus tard dans le texte, il y a la flûte solitaire qui joue. Celle-ci est neutre, car elle encadre deux phénomènes antagonistes des deux côtés : d'une part il y a Seriki qui s'endort et d'autre part, on entend un argument entre Lady Smith et Johnson venant de l'hélicoptère. Cet emploi de la musique distinctive est très significatif en raison de sa pertinence culturelle. Elle est porteuse des mœurs, des croyances et même des sentiments des communautés. En plus, elle a en lui le pouvoir d'influencer.

Les actions nous montrent également l'équipe de l'Ouest qui présente un comprimé sous forme de cadeau à Nakaye et Jabali qui se précipite pour arrêter la prise de ce médicament.

<p><i>Enter a group of explorers, Ladysmith and Akibaya. They present the gift to Nakaye, she unwraps the gift. In the parcel is a tablet of medicine)</i></p>	<p>Entrent une équipe d'explorateurs, Lady Smith et Akibaya. Ils présentent un cadeau à Nakaye, elle l'ouvre. Dans le paquet, il y a un comprimé.</p>
<p>JABALI: (<i>Enter</i>) No mother, do not put that thing in your mouth. (<i>He rushes and holds her wrist</i>) (<i>Detoxification, 3</i>)</p>	<p>- (<i>Entre</i>) Non, maman, ne mets pas cette chose dans ta bouche. (<i>Il se précipite pour tenir son poignet</i>)¹</p>

Par rapport au petit cadeau en question, cette présentation cérémoniale communique de manière significative : elle évoque une curiosité sur les sous-entendus - les intentions de Lady Smith. Les gestes de Jabali exhibent une altérité profonde dans la mesure où il fait tout pour écarter ce qui est, selon sa perception, 'contaminé', tout en repoussant les porteurs de cette étrangeté – son frère Akibaya et sa femme Lady Smith.

The Dirge montre le même genre d'altérité qui se trouve dans *Detoxification*. Dans ce texte, nous voyons un village africain, Port Lawrence, qui tient fort et passionnément à son identité d'origine figurée par le costume traditionnel que le chef du village confie à Joseph. Ce jeune homme du village

¹ Notre traduction.

part étudier la médecine dans un pays occidental et il doit, à tout prix, préserver son identité. C'est malheureusement ce même costume qu'il est obligé d'enlever par le personnel de l'hôpital dans lequel il est encadré. Il le jette ensuite dans la poubelle. Étant à l'étranger, il se trouve confronté à un dilemme : il doit choisir entre les conditions que lui prescrit le personnel de l'hôpital et les strictes instructions qu'il a reçues du chef de son village. Finalement, il succombe à la pression d'*Imperial Hospital* et ôte son costume qu'il remplace par le *vêtement blanc*. Les auteurs de cette pièce mettent beaucoup d'importance sur la question d'identité, comme si la survie de Port Lawrence en dépendait entièrement. Ce sujet est au centre de la controverse qui marque l'expérience de Joseph: tant qu'il aura son costume traditionnel, il ne pourra pas rester à Imperial Hospital pour la formation. Par contre, s'il l'enlève, il met en risque la survie de son peuple et son pays. Son propre fils qui naîtra bientôt est le symbole de l'avenir de ce village, c'est-à-dire, la génération future de Port Lawrence. Les complications que développe Aoko, la mère de cet enfant, juste avant la mise au monde coïncident avec le moment où Joseph accepte d'enlever le costume, comme précisé dans la didascalie :

<p><i>(Just as Joseph agrees to remove the regalia Aoko develops complications).</i></p>	<p><i>(Juste au moment où Joseph accepte d'enlever le costume traditionnel, Aoko développe des complications)¹</i></p>
--	---

(The Dirge, 6)

Pourquoi ce lien fort ? Notons que ledit costume n'appartient pas à Joseph, mais plutôt à la population entière de Port Lawrence. C'est la marque de l'identité de tout un peuple. Ce qui l'affecte a donc des conséquences sur toute la population. C'est pour cela que la question se répète plus tard : *où est notre costume ?* Les auteurs, Malala et Lusuli essaient de peindre, par ce symbole, l'identité collective ou nationale du peuple. Ainsi Joseph, en ôtant le costume, fait deux choses importantes : d'abord, il coupe tout lien qu'il a avec son peuple, car, effectivement, il renie son identité et la culture africaines ; et puis, il se met à la disposition de ses hôtes qui peuvent désormais le manipuler selon leur

¹ Notre traduction.

volonté. Nous constatons que, c'est au moment où Joseph enlève son costume que sa parole change ; il commence à parodier ce même costume et puis à imiter le personnel de l'hôpital. En plus, il entre en relation intime avec Tyra, l'une des infirmières. Ainsi, il oublie ses responsabilités envers Aoko, sa fiancée et, par conséquent, envers son enfant à peine né.

Dr. Livingstone, quant à lui, ne supporte pas ce costume de Joseph et fait tout pour le faire enlever. Il insiste pour que Joseph se comporte comme eux à l'hôpital impérial. Certes, son argument concernant l'éthique professionnelle dans le médical est admissible. Cependant, dans ce texte, comme l'hôpital en question représente l'Occident, le code vestimentaire symbolise l'habillement occidental, mais aussi tout le comportement culturel et professionnel. Comme dans *Detoxification*, la question d'habillement comme marqueur d'identité est évoquée. Considérons ces paroles de l'une des infirmières:

<p>Tyra: At last, at last, Dr. Livingstone come and witnesses the dramatic change that this play has taken. Dr. Joseph is one of our own. <i>He is dressing in white.</i>¹</p> <p style="text-align: right;">(<i>The Dirge</i>, p. 7)</p>	<p>Finalemnt, finalemnt, Dr. Livingstone, vient voir le changement dramatique réalisé dans cette pièce. Dr. Joseph est l'un de nous. <i>Il s'habille en blanc</i>²</p>
--	---

Et le discours du chef adressé à Joseph:

<p>Chief: You are no longer part of us! <i>You are dressed in white</i>³; you have changed your identity. You can only identify with us if you have our regalia.</p> <p style="text-align: right;">(<i>The Dirge</i>, p. 15)</p>	<p>Vous n'êtes plus l'un de nous! <i>vous êtes vêtu en blanc</i> ; vous avez changé votre identité. Vous ne pouvez vous identifier avec nous que si vous avez notre costume.⁴</p>
---	--

Ces extraits suggèrent que le sujet traité dépasse la simple question de vêtement dont les conventions diffèrent dans les deux régions du monde. Littéralement, le costume que porte Joseph le distingue du peuple étranger parmi

¹ Nous soulignons. Il s'agit d'une didascalie interne, incorporée dans la parole du personnage.

² Notre traduction.

³ Nous soulignons.

⁴ Notre traduction.

lequel il se trouve. Le personnel d'*Imperial Hospital* ignore l'importance du costume à l'image des colonialistes qui, méprisant la culture des colonisés, ont tenté de transformer les Noirs en Blancs. Cela explique la joie de Tyra quand finalement elle réussit à convaincre Joseph de remplacer son habit par celui de l'Occident. Mais Joseph « vêtu en blanc » n'est pas vraiment 'blanc' même si Tyra annonce qu'il est « l'un de nous ». Il peut facilement être rejeté comme nous voyons plus tard dans le texte. En effet, sa position devient plus compliquée : il n'appartient pas tout à fait à *Impérial Hospital* ni à *Port Laurence*. Selon Homi Bhabha, ceci est un cas typique de l'ambivalence qui a caractérisé le discours colonial et l'hybridité qui en a résulté. Cette expérience de Joseph montre ce que Bhabha exprime dans la phrase « être anglicisé, c'est *emphatiquement* ne pas être Anglais»¹. C'est aussi un cas de la peau noire en masque blanc selon la formule de Fanon. Or, si l'objectif de Dr. Livingston était de transformer Joseph en un docteur occidental et le faire oublier complètement son origine, son projet a finalement échoué. Joseph, bien qu'il soit tiraillé par sa loyauté à son peuple d'un côté, et à son maître de l'autre côté, finit par comprendre que sa place est avec son peuple.

IV. Relations: allégeance, méfiance et opposition

Les déceptions occasionnées par la transformation des personnages Akibaya (*Detoxification*) et Joseph (*The Dirge*) expliquent la répugnance de certains Kenyans à laisser leurs proches partir pour l'étranger. Ceci est illustré par le cas de Monsieur Nkosi, le père d'Anita, dans *Ailleurs*. M. Nkosi n'est pas prêt à laisser sa fille accepter une bourse qu'elle reçoit suite à une performance académique exceptionnelle, du simple fait que si elle part à l'étranger – en France –, elle ne sera plus la même. Peu importe que lui-même a étudié à l'étranger. Il se compte parmi les plus prudents qui sont revenus chez eux sans être « corrompus ». D'ailleurs, « à cette époque-là, c'était différent », dit-il (*Ailleurs*, 5). En outre, ce dont il a témoigné là-bas au niveau culturel, ainsi que les

¹ Bhabha, *Les Lieux de la culture*, p. 151.

évidences qu'il y a dans son quartier : des filles qui partent et qui ne reviennent plus chez eux, renforcent sa résolution. Il cite plusieurs exemples :

- Marie est allée en Bretagne, Elle n'est pas rentrée.
- Atieno est allée en Allemagne. Elle s'est mariée là-bas!
- La fille du voisin, Agnès, est partie aux États-Unis. Elle a juré de ne pas rentrer au pays.

(*Ailleurs*, p. 1-2)

M. Nkosi a peur de perdre sa fille comme d'autres en ont déjà eu la malchance. De ses paroles ci-dessous, il est évident qu'il s'attache beaucoup à sa propre culture et ne voudrait rien des autres. Pour lui, tant qu'on a sa culture, rien d'autre ne compte.

M. Nkosi : Notre culture, notre civilisation doivent rester supérieures aux autres. Ça c'est pourquoi je suis contre cette idée d'aller ailleurs chez les autres.

(*Ailleurs*, p. 3)

James Odhiambo, l'auteur de ce texte, essaye de contredire ce que les Occidentaux avaient fait croire aux peuples colonisés : que leur culture était inférieure. Pourtant, la différence ne signifie pas nécessairement que l'une est supérieure à l'autre. Chaque culture suffit à ses détenteurs. Cette différence culturelle est signalée dans le texte par la cuisine, les habits, les loisirs et la vie sociale. C'est à ces aspects de la culture étrangère, que le père d'Anita s'oppose. Il craint l'influence que le nouveau mode de vie et les habitudes étrangers auront sur sa fille. Cependant, les perceptions de l'étranger diffèrent en général entre les jeunes et les anciens. Alors que cette *chance* de partir en France et vivre à la *française* excite l'envie des amis d'Anita, son père ne pense qu'à la mauvaise influence, voire « la confusion » (p.6) qui en résultera.

Amos : Anita chez les Français il n'y a pas de Githeri ni l'ugali ni le pilau. Tu vas manger à la française. Quelle veinarde !

Pauline : Voila ! Tu vas boire du vin. Des boissons de bonne qualité. Tchinn ! Tchinn !

Nafula : Tu vas t'habiller à la française, t'amuser à la française. Te lier de l'amitié avec les Français et les Françaises. Tu as de la chance.

(*Ailleurs*, p. 3)

(...)

M. Nkosi : Que la culture étrangère influence Anita ?
Jamais !

(*Ailleurs*, p. 4)

L'approche que donnent ces auteurs à la question d'identité culturelle est plutôt radicale. Les personnages qui défendent la culture africaine sont très rigides et ne veulent rien de ce qui est étranger, plus précisément de l'Occident. Selon leurs perceptions, la culture étrangère est une « mauvaise influence », une « confusion », et même une « intoxication » des Africains. De la même manière, les personnages occidentalisés sont extrémistes dans leur mépris de la culture africaine. Des mots exagérés par exemple, « diabolique », « puante », « indigne », sont employés pour désigner ce qui est de la culture africaine. Ces prises de position semblent irréconciliables rappelant ainsi la déclaration de Fanon : « À l'affirmation inconditionnelle de la culture européenne a succédé l'affirmation inconditionnelle de la culture africaine »¹.

Derrière tous ces épisodes dramatiques montrant les différences culturelles, et l'animosité que cela peut engendrer, se trouvent des questions plus profondes que soulèvent ces textes. Patrice Pavis suggère que pour chaque texte dramatique, il y a des structures idéologiques et inconscientes, ce qui traduit le sens du texte². Ces textes évoquent, de manière latente, des questions post-coloniales qui relient l'Afrique et le monde occidental. Ali A. Mazrui³ aborde le thème des relations tendues et déséquilibrées Est-Ouest et Nord-Sud depuis la Seconde Guerre mondiale. D'après lui, la différence se situe au niveau idéologique pour le premier cas, et technologique pour le second. Le grand écart

¹ Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, p. 203.

² Patrice Pavis, *Le Théâtre contemporain*, op. cit., p. 22.

³ Ali Mazrui (1933-2014), professeur en science politique, fut un universitaire Kenyan de renom basé aux Etats-Unis. Ses travaux recouvrent aussi les domaines de 'African Studies' et les 'cultural studies'.

dans leurs niveaux d'industrialisation mène à la différence économique entre les pays développés du Nord et ceux du Sud désignés « pays en voie de développement »¹. C'est dans cette seconde rubrique que s'inscrivent bien les pensées de ces auteurs.

V. Dépendance : Le joug de la bourse

Autour de l'image de la bourse, les auteurs tracent les intrigues politico-économiques dans les trois récits. La bourse est un motif qui traverse les trois pièces. De ce fait, elle met en relief le thème post-colonial de dépendance prédominant dans ces textes. Il y a une bourse donnée par les États-Unis (*Detoxification*), une par la Grande-Bretagne² (*The Dirge*) et une par la France (*Ailleurs*). Une représentation de l'aide financière accordée aux pays africains, la bourse devient un outil de domination et de manipulation entre les mains des donateurs, notamment dans *Detoxification* et *The Dirge*. Le premier présente une relation déséquilibrée entre le pays développé, riche, et l'Afrique. Akibaya reçoit une bourse de la part de l'institution de Lady Smith pour se former aux États-Unis³. Pourtant, comme le révèle celle-ci, « rien n'est gratuit » et, le moment arrivé, Akibaya doit 'compenser' sa formation. Lady Smith n'est pas concernée par les dégâts que sa quête pourrait entraîner, pourvu qu'elle obtienne les ressources qu'elle cherche. La même idéologie sous-tend la bourse offerte à Joseph dans *The Dirge*. Dr. Livingstone, en arrivant à Port Lawrence, annonce ses intentions d'aider ce village pauvre en prenant en charge la formation de l'un d'eux en médecine pour que celui-ci puisse ensuite améliorer la vie de ce peuple. Son discours paraît bien honnête et convaincant:

¹ Mazrui A., *Cultural Forces in World Politics*. London, James Currey, 1990, p.1.

² Le texte donne des évidences sur ce que représente Imperial Hospital. Le nom Dr. Livingstone est emprunté de celui du docteur, missionnaire et explorateur écossais Dr. David Livingstone qui est l'un des plus célèbres visiteurs européens en Afrique du XIXe siècle.

³ Nous le déduisons du nom de l'institution qu'il mentionne. Celui-ci est emprunté d'une réalité américaine. Ce personnage dit qu'il a été formé à « Ivy League School of Medicine ». Il existe aux États-Unis des facultés de médecine, les « Ivy League Medical Schools », liées aux institutions regroupées sous le nom de « Ivy League institutions ». Il s'agit d'un groupe des meilleures universités en Amérique voire dans le monde entier.

Blessed be the land that anchored our ship. I doctor Livingstone in charge would like to bring to your notice that Port Lawrence is highly appreciated where we come from as a spring of knowledge. Unfortunately the knowledge is untapped leading to miserable living standards. That is why we bring with us a golden opportunity, a parcel of hope, a diving board to the sea of success.

(*The Dirge*, p. 1)

Heureuse soit la terre qui a reçu notre navire. Moi, Dr. Livingstone, je voudrais attirer votre attention sur le fait que Port Lawrence est très apprécié chez nous comme une source de savoir. Malheureusement, ce savoir reste non exploité, ce qui mène à un niveau de vie très bas. C'est pour cela que nous vous proposons une belle occasion, un rayon d'espoir, un tremplin devant tout succès possible.¹

Cependant, ce qui se voit après, c'est le contraire. Les conditions données à Joseph le contraignent à ne rendre service qu'aux habitants du pays étranger et à rejeter son propre pays et son peuple.

Ces auteurs essayent de montrer que la domination de l'Afrique par l'Ouest continue même des décennies après les indépendances. Ils suggèrent que les bons gestes sous forme d'aide ne sont pas ce qu'ils semblent être ; ils sont un moyen de maintenir ces pays désignés comme pauvres, sous le joug des pays puissants du Nord. À travers la politique de la bourse, donc, ces textes révèlent la dépendance perpétuelle du Sud au Nord. En plus, ils montrent l'exploitation injuste de l'Afrique par le Nord. Les ressources humaines (Joseph dans *The Dirge*) ainsi que les ressources naturelles (Le pétrole dans *Detoxification*) sont les facteurs qui attirent le Nord vers le Sud. Dans *The Dirge*, les auteurs font allusion à la fuite des cerveaux où, après avoir formé Joseph dans leur institution avancée, celui-ci est contraint de ne travailler que pour son « maître ». La parole de Tyra : nous avons besoin du cerveau pour notre recherche au laboratoire² confirme le projet de l'hôpital concernant Joseph. Le pire est que Joseph lui-même réitère ce fait. Il déclare plus tard à son peuple qu'il ne rend service qu'aux

¹ Notre traduction.

² « We need some brain for our laboratory research » *The Dirge of Port Lawrence*, p. 7

patients de cadre de l'Hôpital Impérial¹ et cela parce qu'il doit son service à son maître d'abord².

Les initiatives de don ou d'aide, si elles sont conçues pour faire progresser les bénéficiaires, font très peu pour atteindre leur objectif : celui d'améliorer le niveau de vie de ceux-ci. Certains ont suggéré que derrière le geste du don, il y a l'intention de maintenir le pays récepteur en état de pauvreté pour des raisons politiques. Rasna Warah, par exemple, se prononce sur ce sujet en disant que les initiatives des donateurs ont échoué à sortir ceux à qui ils donnent de l'aide de l'état de dépendance perpétuelle³. Ainsi, la dépendance des pauvres aux riches devient constante. La bourse s'avère à ce point, non une bénédiction, mais un fardeau lourd à porter. Ce même fardeau est porté par Akibaya, dans *Detoxification*, comme nous allons le montrer dans les paragraphes qui suivent.

L'animosité entre Jabali et Akibaya (*Detoxification*) pourrait être juste une rivalité fraternelle observée normalement dans des familles. Cependant, c'est la motivation qui anime chacun des deux frères à vouloir soigner leur mère, qui renvoie à des aspects post-coloniaux dans ce texte. Si l'on considère la suspicion qu'a Jabali envers le traitement donné par son frère, il faut évidemment regarder de plus près. Il questionne d'abord la grande cérémonie qui accompagne la livraison d'un tout petit cadeau⁴. Pourtant, son frère fait tout sous la direction de son épouse, Lady Smith.

Akibaya Johnson représente ces Africains, ou les pays africains, pris en piège ou en otage par les puissances économiques que sont les pays du Nord. Il a bénéficié d'une bourse d'études en médecine. Son mariage à la même personne

¹ *The Dirge of Port Lawrence*, p.12. « I shall only render my services to the executive patients of Imperial Hospital »

² *The Dirge of Port Lawrence*, p.12. « Stop it! My master comes first »

³ Rasna Warah, (ed), *Missionaries, Mercenaries and Misfits. An anthology*, Milton Keynes, Authorhouse, 2008, p. 9. Dans l'introduction elle dit: «If results mattered, then many donor agencies and non-governmental organisations (NGOs) would have closed shop years ago when confronted with the fact that their work had neither reduced poverty in many countries, nor had it made people living in them less dependent on aid – which, ultimately, should be the main objective of any organization aiming to lift people out of poverty. »

⁴ *Detoxification*, p. 4. « Why should a single tablet be escorted by an army of helmeted men ? »

qui lui accorda la bourse dénote l'accord déséquilibré que les pays africains signent avec le Nord. Ce n'est que plus tard qu'ils se rendent compte que le prix à payer est plus grand que le don. Pourtant, il est trop tard pour se retirer et ils n'ont qu'à faire ce que demandent les partenaires plus puissants. L'auteur démontre ce genre de scénario dans ces paroles de Lady Smith adressées à Johnson:

- | | |
|---|--|
| <p>- I have played my role to the optimal accomplishment. You studied on scholarship in my medical university of superlative quality. Upon graduation, I offered you employment as a doctor.</p> | <p>- J'ai bien accompli mon rôle. Tu as profité d'une bourse de mon université distinguée de formation médicale. Au terme de ta formation, je t'ai offert un emploi comme docteur.</p> |
| <p>- Every night; I have had to bear your abhorrent face in order to get that ultimate prize, oil. It is now payback time. There is nothing for free.</p> | <p>- chaque nuit, j'ai dû persévérer ton visage odieux pour finalement obtenir le prix ultime, le pétrole. C'est le moment de payer. Rien n'est gratuit.</p> |
| <p>- I care less about this dark world's archaic and antiquated tradition. You have to keep your part of the bargain and let me warn you that time is running out and you might pay with your own life.</p> | <p>- Je me fou de la tradition archaïque de ce monde de ténèbres. Tu dois tenir tes engagements. Je te préviens que le temps passe et tu payeras, peut-être, avec ta propre vie.¹</p> |

(Detoxification, p.5-6)

VI. Néo-impérialisme ou soumission volontaire ?

Une intention hégémonique émerge dans la relation trompeuse entre Akibaya et Lady Smith. Le colonialisme politique qui a pris fin avec les indépendances des pays africains il y a plusieurs décennies, a cédé la place à un nouveau type d'impérialisme. C'est au niveau économique que le Nord maintient le Sud dans un état de soumission. Un néo-impérialisme est donc en vigueur. Le corps de Nakaye représente l'Afrique en train de subir tout genre d'exploitation qui l'appauvrit continuellement. La tombe du feu patriarche, Mzalendo, a une double représentation. D'abord, elle est la détentrice du patrimoine culturel de ce peuple. C'est la raison pour laquelle Nakaye la surveille continuellement pour la

¹ Notre traduction.

protéger. Ensuite, elle est le puits dans lequel se trouve le pétrole qui représente, à son tour, les ressources naturelles de l'Afrique. C'est donc cette tombe qui devient le 'prix à gagner' si l'on considère la concurrence entre Jabali et Lady Smith. Tandis que l'équipe de Jabali se bat pour la protéger, Lady Smith et son équipe cherchent à la piller.

Dans cette configuration hégémonique, les acteurs des deux côtés se positionnent selon leurs objectifs personnels ou collectifs. Malgré leurs forces, les deux antagonistes, Jabali et Lady Smith, ont chacun des défis à affronter. Jabali, qui représente l'Africain patriote et fidèle à sa culture, prêt à tout faire pour protéger son patrimoine, ne peut malheureusement pas compter tout le temps sur ses compatriotes. D'abord, il y a ceux qui, poussés par la curiosité, oscillent entre la loyauté à leur patrimoine et l'attraction des choses étrangères. C'est le cas de Seriki, le guerrier qui s'endort après avoir mangé *le chocolat* donné par Lady Smith. Quoique ses fils procèdent par ignorance pour manger les bonbons, lui, par contre, est poussé par la curiosité et fait un choix bien conscient quand il accepte le chocolat. Ce simple geste finit par compromettre la sécurité du foyer malgré le fait que cela n'est pas l'intention expresse de Seriki et ses fils guerriers. Évidemment, le bonbon et le chocolat sont censés distraire les guerriers pour permettre un passage facile aux explorateurs. L'auteur ne parle pas du temps de la première entrée en Afrique par les colonisateurs, car à ce moment-là, c'est par la force que cela a été atteint. Il peint plutôt l'image de la situation actuelle où les relations se font plutôt sur la plateforme diplomatique. Cela veut dire que chacun est responsable de ses choix, qu'ils soient faits consciemment ou pas.

Ensuite, il y a ceux, individus ou gouvernements, qui trahissent leur héritage pour des gains personnels. Ils sont poussés par leurs égoïsmes et sont prêts à tout trahir pour satisfaire à leurs besoins égoïstes. Ce groupe est représenté par Akibaya. Malheureusement pour eux, ils se rendent compte, après quelque temps, qu'ils sont en train de perdre ce qui est de valeur pour eux. Ils se souviennent quelquefois, un peu nostalgiquement, de ce qu'ils ont sacrifié. Cependant, ils continuent quand même à agir selon la volonté du maître plus

puissant, car ils doivent respecter l'accord signé. Akibaya, qui admire le bouclier de son père en se souvenant de ce grand guerrier regretté, est, tout de suite après, rappelé à ses obligations par Lady Smith. Le fait qu'elle le fait s'agenouiller montre qu'elle a le pouvoir de le manipuler à faire ce qu'elle veut (cf *Detoxification*, 8). Akibaya est à cet égard l'image des dirigeants africains qui ont « vendu » leurs pays pour se satisfaire eux-mêmes. La loyauté de ces personnes est envers leurs maîtres qui les ont formés et initiés à l'impérialisme. L'auteur de ce texte dénonce, comme l'avaient fait les écrivains africains précédents, ce genre de trahison de la part de beaucoup de leaders africains. Par la bouche de Seriki, il proclame la lamentation :

SERIKI: Behold Africa! See what has come of your men. They have been reduced to puppets! Pet dogs!	Regarde, Afrique ! Regarde ce que sont devenus tes hommes. Ils sont réduits aux fantoches! Chiens de compagnie ! ¹
--	---

(*Detoxification*, p. 8)

Cette dénonciation rejoint celle de Ngũgĩ wa Thiong'o dans son roman *Weep Not Child*. Dans cette fiction, le chef Jacobo s'aligne avec les Européens pour maltraiter ses compatriotes qui luttent pour la libération. Pour lui, cette libération ne dit rien, car il se sent bien avec les gains qu'il a des impérialistes.

Joseph et Johnson Akibaya démontrent le caractère que nous regroupons sous la notion d'allégeance à l'Occident. Dans l'interaction Nord-Sud qui se poursuit après les indépendances, ce genre d'Africains sont ceux qui, d'après Saïd, ont « recours à des solutions de plus en plus désespérées, alors qu'ils essayent d'abord de rentrer dans les catégories posées par l'autorité coloniale. »². En cela, ils se distinguent comme les « indigènes à la botte de l'homme blanc »³ du fait que ce dernier continue à exercer son autorité sur lui dans des domaines différents. Par contre, Jabali et ses semblables rentrent dans la catégorie des Africains qui refusent tout dialogue avec l'Ouest, n'ayant toute confiance qu'en

¹ Notre traduction.

² Edward Saïd, *L'Orientalisme*, p. 390.

³ *Ibid.*

leurs propres façons de faire quoi que ce soit. Leur interlocution avec l'ancien colonisateur se résume donc en « riposte radicalement antagoniste »¹

Nous remarquons que ces récits ne se limitent pas au territoire kenyan. Les auteurs adoptent un ton plutôt généralisant et portent un regard sur l'Afrique en général. À l'instar des écrivains post-coloniaux des années de lutte pour la libération, la guerre contre le mépris culturel tend à animer l'esprit africain menant à une responsabilité collective chez les auteurs. Cela est dû au fait que la condamnation du peuple noir a pris une approche générale et tout Noir, sans discrimination, était perçu comme moins humain que le Blanc. C'est pour cela que « l'intellectuel colonisé qui décide de livrer combat aux mensonges colonialistes le livrera à l'échelle du continent. »². Si donc nous percevons une voix de généralisation dans ces textes, ce n'est pas pour rien. Cette pratique de parler en voix africaine retrace ses routes dans l'histoire de la colonisation. Le fait de généraliser la condamnation de l'Afrique, notamment des Noirs, a eu comme résultat l'effet de fusionner les voix africaines en une chorale pour répliquer au discours dégradant de l'impérialiste.

Aujourd'hui, la colonisation politique n'est plus, mais les relations entre les anciens colonisateurs et colonisés continuent sur d'autres plans. Si, à l'époque de la colonisation, le besoin d'affirmer sa valeur culturelle fut provoqué par le colonialisme et les discours colonialistes de ce moment-là, à l'heure actuelle, il peut s'expliquer de deux manières différentes. D'une part, c'est une continuation de l'ancienne pratique de réclamation des traditions passées. Pour ce faire, les auteurs replongent dans les sources ancestrales dans le but de réaffirmer une identité culturelle africaine. La tombe du patriarche que Minishi met en scène est une image efficace à cette fin. D'autre part, c'est une réaction à de nouvelles formes d'hégémonie qui ont pour effet la dévalorisation du Noir. Dans cette approche, les auteurs se mettent à l'attaque de l'imitation de ce qui est occidental que les Africains se permettent tout en dénonçant leur soumission à l'Occident.

¹ *Ibid.*

² Frantz Fanon, *op. cit.*, p. 202.

En somme, ils prônent, donc, une affirmation du soi africain qui semble échapper à beaucoup de gouvernements africains.

Les textes que nous avons analysés dans ce chapitre montrent une image panoramique de la société kenyane à partir des angles différents. Les récits vont de ses relations intimes dans les familles à ses relations les plus larges qui impliquent le monde d'outre-mer. Les thèmes qui en ressortent, et l'approche qu'en donnent les auteurs tendent à laisser un goût amer dans l'esprit du lecteur. Nous découvrons dans ces textes, trois aspects thématiques majeurs sous lesquels la société kenyane est représentée. D'abord, elle est figurée à travers l'unité élémentaire de toute communauté- la famille. L'évolution au sein de cette composante de base de la société nous donne une image indicative de ce que devient la société kenyane, cinquante années après l'indépendance (émancipation des femmes, libéralité féminine, métamorphose de la famille, affaiblissement et désintégration des cordes familiaux). Exploitant toujours les relations dans la famille, les auteurs peignent une identité kenyane à travers la jeunesse. Si l'identité et la culture kényanes sont en train d'être redéfinies par les jeunes du pays, comme le postule Kimani Njogu, il est intéressant de découvrir l'orientation que prend cette identité véhiculée par la jeunesse. Cela se révèle à travers leurs interactions entre jeunes, mais aussi avec les autres membres de la société, notamment dans la famille immédiate. Ensuite, les récits soulèvent des questions de la politique interne. À ce stade, ils exposent la corruption, une maladie qui affecte la vie des Kényans. Ce chapitre se clôt par un regard sur la relation que le Kenya entretient avec les *Autres* et comment cela affecte son côté culturel et identitaire. Les textes étudiés révèlent une relation tendue entre le Kenya et les pays occidentaux.

Il est vrai que l'écrivain a pour première source d'idées, la société qui l'entoure. La question serait donc : la société ne donne-t-elle pas que des témoignages négatifs d'elle-même et des *Autres* ? Ces auteurs semblent avoir le même problème qu'ont eu leurs aînés des années 1960 et 70. Évidemment, ils s'engagent dans un nouveau combat; un combat livré contre la grande corruption

et l'impunité des dirigeants du XXI^e siècle. Ils font face aussi à la décadence morale qui est évidente tout autour d'eux. La stratégie consiste à sensibiliser le public sur ces faits pour ensuite l'inciter contre ce système. Néanmoins, le public semble s'être résigné à son sort. La littérature de protestation semble être morte au Kenya. Cela est dû au fait que le public ne réagit plus à la provocation des écrivains qui s'engagent, chaque année, à leur présenter des œuvres qui doivent éveiller leur conscience pour qu'ils puissent regarder d'un œil critique, les maux de la société. La passivité des Kenyans face à cette forme d'incitation théâtrale peut s'expliquer de deux façons. Premièrement, le fait que la presse, suivant la liberté d'expression dont jouit actuellement le pays, s'exprime ponctuellement sur tous les maux politiques et de gouvernement de sorte que quand la saison du théâtre arrive, il s'agit des « déjà vu ». Deuxièmement, le gouvernement, objet de ces attaques, s'est durci contre celles-ci, affirmant son impunité. Ainsi, le théâtre et même la littérature écrite sont rejetés à l'arrière-plan quand il s'agit de critiques constructives de la société ; il ne leur est réservé que le rôle de divertissement : le public après avoir visualisé les pièces et bien rit, les oublie et attend l'année suivante pour plus de divertissements. Le théâtre a donc perdu son pouvoir.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La lecture du corpus théâtral kenyan ciblé par cette étude établit une histoire qui remonte aux années de l'occupation européenne. En cela, les textes étudiés abordent des questions liées directement ou non à la colonisation. Il s'agit d'un corpus dont les textes rentrent assez facilement dans la catégorie des littératures post-coloniales pour plusieurs raisons. Tout d'abord, nous avons établi que l'écriture du théâtre est introduite au Kenya par les Anglais, car, avant cela, toute pratique théâtrale ne se réalisait qu'à l'oral. Ensuite, le fait d'être écrit en langues européennes le qualifie de colonial et post-colonial. Enfin, de par les contenus de ces pièces, il est facile d'y reconnaître des orientations post-coloniales. Alors que les uns touchent directement aux questions de la colonisation, les autres traitent plutôt des sujets qui en sont des séquelles. Dans ces textes, nous avons noté plusieurs perceptions qui rejoignent celles des écrivains reconnus comme post-coloniaux, notamment la valorisation des coutumes traditionnelles africaines par rapport aux traditions européennes, la critique de quelques actions occidentales dans leurs relations avec l'Afrique en général et le Kenya en particulier, ainsi que l'usage de la langue de l'ex-colonisateur.

L'histoire du KNDF, quant à elle, établit des liens manifestes avec la colonisation, car elle retrace ses origines à 1959, quatre ans avant l'indépendance du pays. Outre cela, il s'agit d'un festival qui a été initié par les Blancs, pour les Blancs, et qui a associé, au fur et à mesure, les Noirs pour finalement devenir ce qu'il est aujourd'hui. Cet historique rend compte également des intrigues de primauté culturelle qui se sont jouées entre les Anglais et les Kenyans, notamment dans les années 1970 sur la scène théâtrale du pays. Celles-ci tournaient autour de la langue d'expression dans les pièces de théâtre, des thèmes à exploiter et même de la gestion du festival. La visée des Kenyans à ce propos se résumait en l'expulsion des Européens de la scène théâtrale à l'image de la lutte pour l'indépendance du pays. Les Kenyans ont commencé par montrer à travers le choix de la langue qu'ils voulaient faire du KNDF, un festival purement

kenyan. Plusieurs pièces en kiswahili ont été présentées dans ces années. Ensuite, les classiques européens ont été abandonnés pour privilégier des compositions basées sur les cultures kenyanes.

À part les aspects linguistique et thématique de la révolte contre les Européens, le KNDF a admis d'autres genres qui cadraient mieux avec la culture orale traditionnelle, par exemple, les danses traditionnelles. Celles-ci sont faites en langue et style africains, ce qui apporte le goût traditionnel à cet événement. Même si beaucoup de pièces se présentaient en langue locale, la forme vue dans la subdivision en scènes, la représentation sur une estrade et la présentation en une durée déterminée, est restée celle du théâtre occidental. De ce fait, cet événement culturel a retenu des caractéristiques européennes qui, mélangées avec les détails africains, ont contribué à son hybridité.

Trois rubriques principales ont guidé l'analyse comparative des textes du corpus autour de la question de la représentation d'identité culturelle kenyane. Ce sont l'emploi de la langue, les thèmes évoqués et les éléments de dramaturgie dans les textes. Sur le plan de la langue, notons d'abord que l'introduction du théâtre en langue française dans le KNDF a introduit un paradoxe par rapport à la kenyanisation du festival. Au lieu de continuer la marche vers l'authenticité culturelle, ce festival semble être aujourd'hui un prolongement du projet colonial, celui de maintenir le contrôle à travers la langue. Cela veut dire qu'en plus de l'anglais hérité du colonisateur, les Kenyans admettent encore une autre langue européenne dans une activité qui doit être une exposition de la culture locale. Ensuite, l'emploi de la langue dans les textes établit une différence entre les textes en anglais et ceux en français. Les dramaturges de langue française, nous l'avons établi, s'efforcent d'adhérer aux règles de la langue afin de recevoir les félicitations des Français. Par contre, les écrivains d'expression anglaise se montrent beaucoup plus libéraux dans leur emploi de la langue. Ils adoptent facilement les stratégies de subversion et d'appropriation de la langue. Il existe dans ces textes, les procédés linguistiques tels que l'alternance et le mélange des codes, le transfert sémantique et la subversion syntaxique.

La considération d'éléments dramaturgiques des textes a révélé des détails intéressants sur les aspects identitaires kenyans par rapport à l'Occident. Un survol des titres des textes du corpus a donné l'image d'une société plongée dans le malaise. À ce propos, il n'y a pas de distinction entre les deux tendances, celle des textes en français et celle des textes en anglais. De chaque côté, six sur huit textes ont des titres qui dénotent directement quelque chose de négatif. Le choix et l'emploi de l'espace dans le corpus sont aussi frappants. De manière subtile, ils font entendre le désir des Kenyans de maintenir leur africanité, sans être infiltrés par ce qui est étranger. Cela se voit dans les textes comme *Detoxification*, *Ailleurs chez les autres* et *The Dirge of Port Lawrence* où les espaces évoquent l'importance des lieux. Toutefois, ces mêmes textes démontrent la difficulté de rester authentique, en ce qui concerne la culture traditionnelle africaine, tout comme dans d'autres domaines de l'existence kenyane.

Considérant la diversité culturelle au Kenya, il n'y a aucune indication dans les textes de la promotion de l'une ou de l'autre des cultures ethniques kenyanes. À ce propos, une neutralité ressort des textes à travers les thèmes, l'onomastique et même les éléments spatiaux. Dans aucun des textes, le nom d'une tribu particulière n'est mentionné. Là où les noms des personnages relevant des ethnies kenyanes sont employés, nous notons qu'il y a un mélange pour donner une image plutôt nationale. Cela s'observe dans des textes tels qu'*Ailleurs chez les autres*, *Le Furoncle* et *Tentation ratée*. Par ailleurs, le pays est perçu dans une perspective générale africaine. Cette perspective africaine (subsaharienne) est affichée à travers les noms des personnages qui ne se limitent pas à l'espace kenyan, mais relèvent du terrain africain. Cette pratique se voit dans *Detoxification* d'Oliver Minishi, et *Ailleurs chez les autres* de James Odhiambo. En plus des noms, ces mêmes textes, ainsi que *The Dirge of Port Lawrence* de Cleophas Malala et Nicholus Lusuli démontrent, à travers le dialogue, qu'il s'agit d'une identité africaine et pas seulement kenyane. Nous décelons dans les paroles des personnages des indices qui renvoient à l'image de l'Afrique noire en général et non au Kenya comme pays. À titre indicatif,

Nakaye, dans *Detoxification*, est prise comme symbole de l'Afrique selon les mots de Jabali dans le même texte. Sous ces aspects, l'identité kenyane reste floue : les textes démontrent que sur le plan culturel, les Kenyans ne peuvent vanter qu'une identité africaine.

Le fond des textes est aussi très révélateur. C'est à travers les thèmes exploités par les auteurs que nous identifions les éléments qui se rapportent ou non à la culture locale et à une identité kenyane. Parler de l'identité culturelle des Kenyans revient à aborder la question de l'identité et de la culture nationales. En ce qui concerne le contenu des textes, l'étude a permis d'établir que les pièces de théâtre du KNDF se construisent autour des thèmes d'actualité kenyane qui contribuent à bâtir cette identité, et cela sur des aspects différents : ce sont des récits par les Kenyans, sur le Kenya et autour des réalités kenyanes. Une diversité de thèmes, relevant surtout de trois domaines (social, politique et religieux), est abordée dans le corpus que nous résumons en ces grandes rubriques: le parentage, la jeunesse, la sexualité, la moralité et la nationalité. Dans les deux sous-corpus, anglophone et francophone, nous avons noté une répartition plutôt équilibrée des thèmes qu'ils abordent. Toutefois, les questions de la sexualité ne se trouvent que dans les textes en anglais.

Se centrant sur la famille, ceux-ci révèlent des mutations dans la vie familiale, vues notamment à travers le comportement des parents. L'étude a révélé une plus grande liberté chez les femmes, ce qui annonce la désintégration progressive de la famille traditionnelle. De même, le comportement des jeunes, notamment dans des activités sexuelles, atteste une négligence de la part des parents d'une part, et la dégradation des systèmes éducatifs traditionnels d'autre part. Ces derniers sont remplacés par l'école moderne qui, avec le temps, est devenue une source de stress pour les jeunes. Ce sont bien là les propos de *Reverse Gear*, *Empty Shells*, *Le Furoncle* et *Tentation ratée*. Par ailleurs, ces textes confirment la disparition de la vie collective qui caractérisait les communautés africaines. Par conséquent, l'identité des Kenyans est aujourd'hui très marquée par le processus d'occidentalisation.

Néanmoins, les pratiques traditionnelles sont toujours valorisées par beaucoup de monde et tiennent une place spéciale dans l'esprit des Kenyans. Les campagnes pour le retour aux systèmes traditionnels sont de temps en temps organisées. Toutefois, cela se manifeste de manière sélective. Pour certains aspects de la vie, comme la sexualité et la famille, les Kenyans préfèrent la tradition ancienne, tandis que pour d'autres, tels que l'administration publique, c'est la tendance moderne qui est privilégiée.

Cette étude a permis de constater que la population est confrontée, non seulement à la pluralité des choix occasionnée par la colonisation et les nouvelles pratiques associées à la globalisation, mais aussi aux complexités de la vie. Du fait qu'ils englobent les pratiques et tendances courantes dans divers domaines, le corpus rend compte d'une identité nationale en pleine évolution.

L'étude a révélé une tendance à aborder les maux de la société sur les plans politique, social et religieux. C'est pour cela que les thèmes saillants dégagés de ces textes sont en rapport avec des sujets d'importance nationale, tels que l'éducation, le leadership, la cohésion et la moralité sociale. C'est ce que nous observons de manière très claire dans *La Folie*, *La Vérité au labyrinthe*, *Reverberations*, *La Réstitution*, et *The Innocent*, textes qui s'inspirent directement des phénomènes dans l'histoire kenyane, tels que le « Post Election Violence (PEV) » de 2007/8. Comme il s'agit d'une diversité d'ethnies unies dans les frontières d'un seul pays, les auteurs donnent une perspective nationale aux questions qu'ils soulèvent dans les textes. Toutefois, deux tendances s'observent qui distinguent les textes en français de ceux en anglais. Tandis que les textes en français adoptent une approche bien explicite (*La Folie*, *Le Sénateur*, *Ailleurs chez les autres*, *La Vérité au Labyrinthe*), ceux en anglais se construisent dans le cadre de la famille qui leur sert de métaphore pour les questions politiques et sociales qu'ils traitent (*The Innocent*, *Reverberations*, *The Storm*, *Lebo*, *Detoxification*, *Reverse Gear*, *Empty Shells*). Or, les questions de moralité sociale exploitées dans *Le Sénateur*, *Le Furoncle*, *Tout se paie ici-bas*, *Reverse Gear*, *Empty Shells* et *The Storm* ne sont pas spécifiques au Kenya. Même s'il s'agit

des problèmes qui imprègnent de manière très prononcée la société kenyane, ils ne contribuent pas à bâtir une identité kenyane.

L'étude fait le constat que, pour les écrivains du KNDF, le théâtre devient une voie pour exposer les failles de la société, pour dénoncer les maux et les actes controversés de l'administration publique, pour sensibiliser le public sur les nouveaux phénomènes qui se produisent dans la population et aussi pour mettre en valeur les normes traditionnelles africaines. À ce propos, ces auteurs suivent plus ou moins les pas de leurs prédécesseurs kenyans, tels que Ngũgĩ wa Thiong'o, Francis Imbuga et Micere Mugo. Même dans les limites des langues européennes, ils font résonner les cris et les pleurs des Kenyans contre les injustices nationales et internationales.

L'étude a enfin établi que la nouveauté imprègne la société, créant ainsi une culture autre qui se heurte contre celle de la tradition africaine. À partir de la petite unité de la famille jusqu'au niveau de la communauté nationale, les auteurs rendent compte d'un malaise qui s'installe et qui complique la vie des Kenyans. Ainsi, il ressort que les pratiques, telles que la corruption et la duplicité, s'empirent avec le temps. De même, cela révèle les tendances qui s'établissent progressivement dans la population : la vie en veuvage, l'individualisme et la perversion sexuelle.

De ce qui précède, il y a lieu de se demander s'il existe réellement une culture kenyane, singulière ou plurielle. Peut-on parler de culture authentique ou mixte ? Ces questions demeurent et continueront à alimenter des débats partisans entre spécialistes africains de tout bord et de toutes disciplines intéressées aux manifestations identitaires en Afrique subsaharienne.

Les réponses à ces questions permettent d'affirmer que :

1. Il existe bel et bien une littérature kenyane et cela malgré le fait que l'on continue à recourir aux langues européennes comme l'anglais et le français au KNDF.

2. Malgré l'existence des langues locales pratiquées au Kenya, y compris le kiswahili, langue nationale, les Kenyans continueront à recourir à l'anglais compte tenu du long passé colonial et au souci d'atteindre un public large et diversifié, et au français pour s'ouvrir au monde francophone, en Afrique et ailleurs dans le monde.

3. Le recours aux langues européennes par les Kenyans n'empêche pas de représenter la réalité culturelle de la société locale. Les auteurs peuvent à leur gré, recourir à ces langues comme véhicules pour aborder des problèmes socioculturels de la société kenyane et de communiquer ceux-ci au grand public.

4. Les langues étrangères sont plus appropriées quand il s'agit des sujets tabous, tels que la sexualité, car elles servent à dérober ce qui ne peut être traité directement dans les langues locales.

5. Les éléments culturels ressortant des textes étudiés ne sont pas spécifiques au Kenya. Ce sont des faits qui traversent le continent entier et même le monde dans son ensemble. Il s'agit d'une culture de corruption, de perversité sexuelle et de décadence morale.

6. Le Kenya fait preuve d'une mobilité culturelle qui se voit dans la progression d'un système traditionnel vers une disposition plutôt mondialisée. Nous ne voyons pas comment il peut en être autrement, car le Kenya fait partie de ce monde globalisé.

Reconnaissons qu'il n'a pas été facile pour nous de mener cette recherche à son terme compte tenu, tout d'abord, de notre statut de vie. Concilier travail, recherche et responsabilités familiales s'est avéré un grand défi. Ensuite, concernant la collecte des données, nous avons été confrontés à des difficultés liées à la collection des textes théâtraux non publiés et donc difficilement trouvables.

Nous n'avons pas la prétention d'avoir épuisé tous les aspects liés à l'étude de l'identité culturelle dans un corpus dramatique. D'une part, d'autres thèmes récurrents de la société kenyane moderne, tels que la famine et les

inondations qui ne figurent pas dans notre corpus pourraient motiver d'autres études. D'autre part, les textes, en eux seuls, n'ont pas suffi à donner l'image complète de ce que visaient les auteurs. De ce fait, les éléments de la mise en scène comme le décor, les costumes des personnages et les sonorités devraient faire l'objet d'études ultérieures.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Ouvrages de base : corpus des textes dramatiques kenyans

a) Textes dramatiques kenyans en anglais

MINISHI Oliver, *Detoxification*, 2012.

MINISHI Oliver, *The Innocent*, 2011.

AMUNGA Peter, *Empty Shells*, 2011.

AMUNGA Peter, *Reverse Gear*, 2010.

MINISHI Oliver, *The Storm*, 2010.

MINISHI Oliver, *Reverbarations*, 2009.

MALALA Cléophas & LUSULI Nicholas, *The Dirge of Port Florence*, 2008.

MINISHI Oliver, *Lebo (The Composition)*, 2005.

b) Textes dramatiques kenyans en français

AMUNGA Rebecca, *Le Furoncle*, 2012.

MUNALA Eshery, *La Vérité au labyrinthe*, 2011.

OMOLO Peter, *Le Sénateur*, 2012.

OMOLO Peter & ONGULU Tsuma, *La Folie*, 2010.

ODHIAMBO James, *Ailleurs chez les autres* 2008.

ODHIAMMBO James, *Tentation ratée*, 2005.

TEMBA Silas, Risper otieno & T.L.K. Somwe, *Tout se paie ici-bas*, 2012.

WAKHUNGU Alex, *La restitution*, 2012.

Livres

- ACHEBE Chinua, *Morning yet on creation day*. London, Heinemann.
- *Things Fall Apart*, London, Heinemann, 1958.
- *Home and Exile*, New York, Anchor House, 2000.
- ARISTOTE, *La Poétique*, Paris Seuil, Traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Edition du Seuil, 1980.
- ANTONIN Artaud, *Le théâtre et son double*, 1964.
- ASHCROFT Bill, *Post-colonial Transformation*, London and New York, Routledge, 2001.
- ASHCROFT Bill and AHLUWALIA Pal, *Edward Said: The paradox of identity*. London and New York, Routledge, 1999.
- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen (eds.), *L'empire vous répond. Théorie et pratique des littératures postcoloniales*. (Traduction de Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job). Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- *The post-colonial studies reader*. London, Routledge, 1995.
- AYISI Eric, *Introduction to the Study of African Culture*, 2nd edition, East African Educational Publishers, 1992.
- BARDOLPH Jacqueline, *Études postcoloniales et littérature*. Paris, éditions Champion, 2002.
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964.
- BAYART Jean-François, *Les études postcoloniales, un carnaval académique*. Paris, éditions KARTHALA, 2010.
- BENMAKHLOUF A., *L'identité. Une fable philosophique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.
- BHABHA Homi K., *Les lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007. (Traduit de l'anglais (Etats-Unis))

- par Françoise Bouillot). (Titre originel: *The location of culture: A postcolonial theory*. London, Routledge, 1994.)
- (ed.), *Nation and Narration*, New York, Routledge, 1994.
- BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Editions Gallimard, 2006.
- BOZON Michel, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Nathan, 2002.
- BRITTON Celia, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1999.
- BRUNO Ollivier (éd), *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*. Paris, CNRS Éditions, 2009.
- CHALAYE, Sylvie (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le Syndrome Frankenstein*, Paris, Editions théâtrales, 2004.
- CHEBET-CHOGE Susan, "Fifty Years of Kiswahili in Regional and International Development", *The Journal of Pan African Studies*, vol.4, no.10, January 2012.
- CHOKAH M. M, *L'Enseignement du français au Kenya*, Nairobi, The Jomo Kenyatta Foundation, 2012.
- DAYAN-HERZBRUN Sonia (dir.), *Edward Said théoricien critique*. (Coll. tumultes No. 35) Paris, Éditions Kimé, 2010.
- DELEUZE G., GUATTARI F., *KAFKA: Pour une littérature mineure*. Paris, Les Éditions de Minuit (Collection Critique), 1975.
- DULLIN Charles, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*. Paris, Gallimard, 1969.
- EDWARDS Justin D., *Postcolonial Literature: A reader's guide to essential criticism*, New York, Palgrave Macmillan, 2008.

- EMENYONU Ernest (ed), *New Directions in African Literature 25*. Ibadan, Heinemann Educational Books (Nigeria) PLC, 2006.
- FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*. Paris, Editions La Découverte & Syros, 2002.
- *Peau noire, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1952.
- FAUVE Dominique et SAVET Alain (dir.), *Parents au singulier. Monoparentalités : échec ou défi ?* Paris, Editions Autrement, 1993
- FROST Richard, *Race Against Time: Human Relations and Politics in Kenya Before Independence*, London, Rex Collings, 1978.
- GAMBIER Yves et SUOMELA-SALMI Eija (dir.), *Identité discursive et culturelle*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, (Coll. Essais), 1987.
- Gilbert Helen et Tompkins Joanne, *Post-colonial Drama : Theory, Practice and Politics*. London, Routledge, 1996.
- GLISSANT Edouard, *L'Intention poétique*, Paris, Gallimard, 1997.
- *Le discours antillais*, Paris, Editions du Seuil, 1981
- GUEBOGUO Charles, *La Question homosexuelle en Afrique*. Paris, L'Harmattan, 2006.
- HALL Stuart, (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, SAGE publications limited, The Open University, 1997.
- HALL S., HELD D., HUBERT D. et THOMPSON K. (eds.) *Modernity: An Introduction to Modern Societies*, Oxford, Blackwell Publishers.
- HOEK Leo H., *La Marque du titre*. La Haye, Mouton Editeur, 1981.
- IMBUGA Francis, *The Green Cross of Kafira*, Nairobi, Bookmark Africa, 2013.
- *Betrayal in the City*, (School edition), Nairobi, East African Educational Publishers, 1987.

- IRELE Abiola, *Négritude et condition africaine*. Paris, Karthala, 2008.
- JUNOD Henri A., *Mœurs et coutumes des Bantoues*, Vol. I, Paris, Payot, 1936.
- KASHAMURA Anicet, *Famille, sexualité et culture*. Paris, Payot, 1973.
- KASIGWA N. Barnabas, *An Anthology of East African Plays: The Scum, The Trials and Other Plays*. Nairobi, Sasa Sema Publishers, 2003.
- KENYATTA Jomo, *Facing Mount Kenya*, London, Seeker and Warburg, 1938
- KLOGNIMBAN Dominique Traoré, *Aimé Césaire, Une saison au Congo*, coll. Littératures sud, Paris, Honoré Champion, 2013.
- LATCHOUMANIN M. et MALBERT T. (dir.), *Familles et parentalités : rôles et fonctions entre tradition et modernité*. Paris, L'Harmattan, 2007.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique 3^e édition*. Paris, Quadrige/PUF, 2012.
- LAZARUS, Neil (ed), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- LEZOU, G. Gérard et N'DA, Pierre (dir.), *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.
- LOSAMBE L. et SARINJEIVE D. (eds), *Pre-colonial and Post-Colonial Drama and Theatre in Africa*. Claremont, South Africa, New Africa Books, 2001.
- MAKOTSI, Jimmi, *She Ate the Female Cassava*. Nairobi, East African Educational Publishers, 2010.
- MAZRUI, Ali A., *Cultural Forces in World Politics*. London, James Currey, 1990.
- MINISTRY OF EDUCATION, *Kenya National Drama Festival: Revised Rules and Regulations*. Nairobi, Republic of Kenya, 2009.
- MOLIERE, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre*, édition de Georges Couton, (coll. Folio classique) Paris, Gallimard, 1999.

- MOURA Jean-Marc, *Littérature francophones et théorie postcoloniale*. Paris, PUF, 1999.
- MULWA, David, *Redemption*. Nairobi, Longhorn Publishers, 1991.
- MUTAHI Wahome, *How to be a Kenyan*, Nairobi, Kenway Publications, 1996.
- MWACHIRO Kevin, *Invisible : Stories From Kenya's Queer Community*. Nairobi, Native Intelligence & Goethe Institute– Kenya, 2014
- NGUGI Wa Thiong'o, *Writers in politics: A re-engagement with issues of literature & society*. Portsmouth (NH), Heinemann, 1997.
- *Homecoming: essays on African and Caribbean literature, Culture and politics*, Nairobi, Heinemann, 1972.
- *Decolonizing the mind*. Portsmouth (NH), Heinemann, 1986.
- *In the House of the Interpreter*. Nairobi, East African Educational Publishers, 2013.
- *Dreams in a Time of War: A Childhood memoir*, Nairobi, Kenway Publications, 2010.
- *In the Name of Mother: Reflections on Writers and Empire*, Nairobi, East African Educational Publishers, 2014.
- *Penpoints, Gunpoints and Dreams: Towards a critical theory of the arts and the state in Africa*, New York, Clarendon Press, 1998.
- *Remembering Africa*, Nairobi, East African Educational Publishers, 2009.
- NGUGI wa Thiongo et Ngugi wa Miiri, *I will Marry When I Want*, Nairobi, E.A.E.P., 1982.
- NJOGU Kimani (ed), *Culture, Performance and Identity. Paths of Communication in Kenya*, Nairobi, Twaweza Communications, 2008.
- NOUNGA Ghonda, *Six écrits sur le théâtre*. Yaoundé, Éditions CLÉ, 2008.

- OBAMA Barack, *Dreams From My Father*, London/New York, Canongate, 2004.
- OCHIENG William R., *Historical Studies and Social Change in Western Kenya*, Nairobi, EAEP, 2002
- OGOT Bethwell A., *Historical dictionary of Kenya*. London and Metuchen N.J., The Scarecrow Press, Inc., 1981.
- OKOT p'Bitek, *Artist, the Ruler*, Nairobi, Heinemann, 1986.
- OLLIVIER Bruno (éd), *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*. Paris, CNRS Éditions, 2009.
- OMINDE, H. Simeon, *Kenya Education Commission Report*, Republic of Kenya, Nairobi, Government Printers, 1964.
- PARKER Michael, STARKEY Roger (eds.), *Postcolonial literatures: Achebe, Ngugi, Desai, Walcott*. London, Macmillan Press Ltd, 1995.
- PAVIS Patrice, *Le théâtre contemporain : Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. Paris, Armand Colin, 2004.
- PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre 2^e édition*. Paris, Armand Colin, 2010.
- RAO Raja, *Kanthapura*, London, Allen & Unwin, 1938.
- RASSE Paul (coord), *La Diversité culturelle*, Paris, CNFS Editions, 2013.
- RICCEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990.
- *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris, Editions du seuil, 1985
- RWANIKA Drocella M., *Sexualité volcanique*. Paris, L'Harmattan, 2006.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre 3^e édition*. Paris, Armand Colin, 2008.
- RYNGAERT Jean-Pierre et BERGEZ Danien, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2005.

- SAID Edward W., *L'Orientalisme : L'Orient crée pas l'Occident*. (Traduit de l'Américain pas Cathérine MALAMOUD), Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- *Dans l'ombre de l'occident et autres propos*. Entretien avec Jonathan Crary et Phil Mariani, Wedge, New York, 1985. (Traduit de l'anglais, États-Unis, par Léa Gauthier) Paris, BlackJack Éditions, 1985.
- *Culture et Impérialisme*. Paris, Fayard Le monde diplomatique, 2000. (Traduit de l'anglais par Paul Chemla)
- *Réflexions sur l'exil et autre essais*. (Traduit de l'Américain par Charlotte Woillez), Paris, Actes Sud, 2008.
- *A contre-voie : un mémoire*, traduit par Brigitte Caland et Isabelle Genet, Paris, Le Serpent à Plumes, 2002.
- *Conversations avec Tariq Ali*, Paris, Galaade Editions, 2014.
- SELDEN S., WIDDOWSON P. et BROOKER P., *A reader's guide to contemporary Literary Theory, fifth edition*. London, Pearson Longman, 2005.
- SHAKESPEARE William et LEPOUTRE Raymond, *Comme il vous plaira*, Paris, Actes Sud, 1990.
- SOYINKA, *A Dance of the Forests*, London, Oxford University Press, 1963. Traduit en français par Nicole Vigouroux-Frey, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991.
- THOMASSEAU Jean-Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtral » : *Littérature N° 53 Le lieu la scène*, Paris, Larousse, 1984
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*. Paris, éditions Berlin, 1996.
- *Lire le théâtre II*, Paris, éditions Berlin, 1996.
- *Les termes clés de l'analyse de théâtre*, Paris, Editions du Seuil, 1996
- VINAVER Michel, *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993.

WARAH Rasna, *Red Soil and Roasted Maize: Selected essays and articles on contemporary Kenya*. Bloomington, AuthorHouse, 2011.

_____, *Missionaries, Mercenaries and Misfits: An anthology*, Bloomington, AuthorHouse, 2008.

WERE Gideon S. (ed), *Essays on The Social and Cultural History of Eastern Africa, Journal of Eastern African Research and Development, Vol 12*, Nariobi, Lengo Press, 1982.

WILKINSON Jane (ed), *Talking with African Writers*, London, James Currey, 1992.

YAO Koffi Martin, *Famille et Parentalité en Afrique à l'heure des mutations sociétales*. Paris, L'Harmattan, 2014.

YULE G., *The study of Language, 2nd edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

ZARAGOZA Georges, *Le personnage de théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.

Articles scientifiques

ADEDEJI J., « The Origin and Form of Yoruba Masque Theatre », in *Cahiers d'Etudes Africaines*, Vol 12, Cahier 46, 1972, p. 254-276.

ADEJUNMOBI Moradewun, « Routes: Language and the identity of African literature. », in *The Journal of Modern African Studies*, Vol 37, No. 4, Dec 1999, pp. 581-596.

ASANTE-DARKO Kwaku, « Language and Culture in African Postcolonial Literature », in *Comparative Literature and Culture 2.1*, 2000 <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss1/2>.

Botwe-Asamoah Kwame, « African literature in European languages : Implications for the living literature. », in *Journal of Black Studies*, Vol 31, No. 6, July 2001, p. 746-763 Published by Sage publications Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2668044>.

- FREGOSO Rosa Linda, « The representation of cultural identity in Zoot Suit (1981) », in *Theory and Society* volume 22, Netherlands, Kluwer Academic Publishers, 1993, p. 659-674.
- ILO Isaiah, « Language in Modern African Drama. », in *Comparative Literature and Culture* 8.4 2006 URL : <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol8/iss4/>
- KARANJA Lucy «“Homeless” at Home: Linguistic, Cultural, and Identity Hybridity and Third Space Positioning of Kenyan Urban Youth », in *Education canadienne et internationale* Vol. 39 no 2 - juin 2010, p. 1-11.
- KAZADI I. Muteba. « Raisons conduisant les étudiants Kenyans à poursuivre l'apprentissage du français. », in Iraki (ed.), *Research on French Teaching in Eastern Africa: Opportunities and Challenges*. Nairobi, USIU, 2006 p. 96-105.
- KUNENE Mazisi, « Problems in African Literature », in *Research in African Literatures*, Vol 23, issue 1, 1992, pp. 27-44.
- KANG'ETHE-IRAKI Frederick, « Cognitive efficiency: The Sheng' Phenomenon in Kenya », in *Pragmatics* 14:1. 55-68 2004.
- MBITHI Esther K., « Multilingualism, Language Policy and Creative Writing in Kenya. », In *Multilingual Education*. <http://www.multilingual-education.com/content/4/1/19>
- MEGEVAND M, THOMASSEAU J-M. et VERRIER J., « Théâtre : Le retour du texte ? », in *Littérature* No. 138 - Juin 2005.
- MORTTY, G. A. (1959). *Review of Things Fall Apart by Chinua Achebe*. Black Orpheus 6: p.48-50.
- MUNENE Karega, Wajibu, « Dress as a medium of cultural expression », in *Wajibu, A Journal of Social and Religious Concern*, Issue 19, Culture and Values. http://africa.peacelink.org/wajibu/articles/art_4486.html
- MUSOKE Ronald, « Nakedness, Nudity or Pornography: where do you draw the line? », in *The Independent*, Sunday 16 November, 2014. <http://www.independent.co.ug/news/news-analysis>

- NORWEGIAN COUNCIL FOR AFRICA, « Kenya: Survey reveals Kenyan marriages in crisis amid pressures of modern life », in *The Nation (Kenya)*, Monday, 21 June 2010 <http://www.afrika.no/Detailed/19712.html>
- OGECHI N. O., « On Lexicalization in Sheng », in *Nordic Journal of African Studies*, 14(3), 2005, p. 334–355.
- OLUOCH Fred, « Journalist Integrity and Independence of the press. How I relate to these issues as a journalist », in *The East African*. http://www.stanhopecentre.org/training/EA/oluoch_seminar.pdf.
- OTIENO Simon P., « Content and Value in Kenyan Theatre for Educational Institutions », in *The Nairobi Journal of Literature*, No. 7, University of Nairobi, 2013.
- PLIYA José et CHALAYE Sylvie, « Un auteur du Tout-Monde », *Africultures* 2003/1 (n° 54), p. 45-49. DOI 10.3917/afcul.054.0045.
- SOFIELD Heather, « Who am I ? : Negotiation of Identity » in A Post-Colonial State ». <http://www.postcolonialweb.org/zimbabwe/sofield/7.html> 1999.
- SARO-WIWA Ken, « The Language of African literature: A Writer's Testimony », in *Research in African Literatures*, Vol. 23, No. 1, *The Language Question*, 1992, p. 153-157.
- SORRE Benard et OINO Peter, « Family Based Factors Leading to Street Children Phenomenon in Kenya », in *International Journal of Science and Research (IJSR)*, Volume 2 Issue 3, March 2013 www.ijsr.net, p. 148-155
- THOMASEAU Jean-Marie, « Pour une analyse du para-texte théâtrale. Quelques éléments du para-texte huglien », in *Littérature*, n° 53, fév. 1984.
- WALI Obiajunwa, « The dead end of African Literature », in *Transition No. 10*, 1963, Indiana University Press, URL: www.jstor.org/stable/2934441 p. 13-16.
- WERE Gideon S., « Cultural renaissance and national development: some reflections on the Kenyan cultural problem », in Were G. S. (ed), *Essays on The Social and Cultural History of Eastern Africa*, *Journal*

of Eastern African Research and Development, Vol 12, Nariobi, Lengo Press, 1982.

ZECHINNI Laetitia, « Je suis multiple »: exil historique et métaphorique dans la pensée d'Edward Saïd », in *Edward Saïd théoricien critique. Tumultes*, no. 35, Paris, Editions Kimé, 2010.

Chapitres des livres

ACHEBE Chinua, « The Politics of Language », in Ashcroft, Griffith and Tiffin, *The Postcolonial Studies Reader*, 2nd edition, New York, Routledge, 1995.

— « The African writer and the English Language », in *Morning yet on creation day*. London, Heinemann, 1975 p. 55-62.

APPIAH Kwame A., « The Post-Colonial and the Postmodern », in *The Post-Colonial Studies Reader*, 2nd edition, New York, Routledge, 1995.

HALL Stuart, « Cultural Identity and Diaspora. », in Padmini Mongia (ed), *Contemporary Postcolonial Theory, A Reader*, London, Arnold, 1996, p. 110-121.

— « The Work of Representation. », in Stuart Hall, (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, SAGE publications limited, The Open University, 1997.

— « Une perspective européenne sur l'hybridation : Éléments de réflexion. », in B. Ollivier (ed.), *Les Identités collectives à l'heure de la globalisation*, Paris, CNRS Editions, 2009.

MANGENI, Patrick, « The Challenge of Theatre, Culture and Community Development. », in Mumma O., Mwangi and Odhiambo C., *Orientations of Drama, Theatre and Culture*. Nairobi, The Kenya Drama and Education Association, 1998.

MATATHIA Charles A., « Me, My Kenya and I. », in Kimani Njogu (ed), *Culture, Performance and Identity : Paths to Communication in Kenya*, Nairobi, Tunaweza Communications, 2008.

- MWAURA Bantu, « Dansing to the Donor's tune. » In Warah (ed.), *Missionaries, Mercenaries and Misfits: An anthology*, Bloomington, AuthorHouse, 2008.
- NNOLIM Charles, « African Literature in the 21st Century: Challenges for Writers and Critics. », in Ernest Emenyonu (ed), *New Directions in African literature*, 25, 2005
- OSOTSI R. M., « The theatre in independent Kenya. », in Ochieng, W. R. (ed) *Themes in kenyan history*. Nairobi, Heinemann Kenya, 1990, p. 213-214.
- RAO Raja, « Language and Spirit », in Ashcroft et al, *The Post-colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995.
- SAID Edward, « Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors. » In *Critical Inquiry*, Vol. 15, No. 2, University of Chicago Press, 1989. P. 205-225.
- SLEMON Stephen, « The Scramble for Post-colonialism », in Ashcroft et al. (eds) *The Post-colonial Studies Reader* 2nd edition, London, Routledge, 1995, p. 45-52.
- VAN PEER, W., « But what is literature? Toward a descriptive definition of literature », in, Carter, R. and Stockwell, P. (ed.), *The Language and Literature Reader*, London, Routledge, 2008 p. 118-126.

Articles journalistiques

- IRIN/Plus News, «Kenya: Protecting women from dangerous customs». <http://www.irinnews.org/>
- MBEMBE, Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale? » (Entretien), *Pour comprendre la pensée postcoloniale*, in *Esprit*, Décembre 2006.
- ORIDO George, « Court unshackles Butere Girls' play.», in *The Standard on Sunday*, April 7, 2013. P. 3.
- REUTERS, « Girls win landmark decision against police in Kenya rape case », May 30 2013, <http://www.cbc.ca/strombo/news/girls-win-landmark->

[decision-against-police-in-kenya-rape-case.html](#) consulté le
1/1/2015

SIGEI Julius, « Changing times pose a dilemma for Maasai morans », in *Saturday Nation*, April 7, 2012, Weekend p. 18-19.

WAFULA Paul, « Writing in local languages can instil a sense of pride », *Sunday Standard*, April 19, 2015, Sunday Magazine - Literary discourse p. 8.

WAWERU Kiundu, « What a long road we've walked to unshackle art », in *The Standard*, (Standard Extra) Friday April 26th, 2013, p. 4.

Thèses et mémoires universitaires

BRÜNING Anne, *Caribbean Connections: comparing Modern Anglophone and Francophone Caribbean Literature, 1950s-Present*. Doctoral thesis, 2006

MAYER Amaëlle, *Identité Littéraire et Culturelle : L'interculturalité en littérature dans L'Âge blessé et Le Jour du séisme de Nina Bouraoui*. Memoire de Master, Université Lumière, Lyon II, 2000.

MWANGOLA, Salome M. *Theatre in Kenya: reflecting at the crossroads*. Masters thesis, School of Studies in the Creative Arts, The University of Melbourne, 2000.

SHIKUKU Emmanuel T., *An analysis of selected plays presented at the Kenya schools and colleges' drama festival*. Masters thesis, Kenyatta University, 2011.

Ouvrages usuels

Annuaire de l'enseignement du français au Kenya, in
<http://www.frenchinkenya.com/>

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*.
Paris, Editions Bordas, 2008.

Encyclopaedia Universalis, Tome 19, Paris, Encyclopaedia Universalis Editeurs,
2002.

GREIMAS A.-J. et COURTÉS J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la
théorie du langage*.

HEMET Guy et al, *Dictionnaire de la science politique et des institutions
politiques*, Paris, Armand Colin, 2010.

Kenya 2009 Population and Housing Census Results.

La Sainte Bible, version semeur et version Louis Segond.

LAKEHAL Mokhtar, *Dictionnaire de science politique*, Paris, L'Harmattan,
2005.

Le Nouveau Petit Robert, 2009.

NDALU Ahmed E. et KING'EI Kitula G., *Kamusi ya methali za Kiswahili, toleo
jipya*. Nairobi, EAEP, 2008.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.

REY Alain et COUTY Daniel (ed), *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980.

VAN GORP H., DELABASTITA D., D'HULST L., GHESQUIERE R.,
GRUTMAN R. ET LEGROS G., *Dictionnaire des termes littéraires*.
Paris, Honoré Champion, 2001.

Sitographie

- <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/ethiopie/presentation-de-l-ethiopie/>.
 - *La Gazette du Kenya*, No 34 Janvier 2014 www.ambafrance-ke.org
 - <http://confucius.uonbi.ac.ke/node/681>
 - <http://www.enkoeducation.com/kenya-chinese-subject-to-be-taught-in-schools-from-2017/>
 - <http://www.ethnologue.com/country/...>
 - <http://ntv.nation.co.ke/news2/topheadlines/kenyans-reflect-on-controversial-play-shackles-of-doom/>
 - <http://travel.nationalgeographic.com/travel/world-heritage/victoria-falls/>
 - <http://www.theafricareport.com/Southern-Africa/zimbabwe-to-rename-victoria-falls-in-anti-colonial-name-bid.html>
- <http://www.kenya-information-guide.com/history-of-nairobi.html>

TABLE DES MATIÈRES

Abbréviations.....	i
SOMMAIRE.....	ii
DÉDICACE.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
CHAPITRE 1. ÉLÉMENTS CONTEXTUELS.....	17
1.1 Le Kenya.....	18
1.1.1 Contexte socioculturel.....	18
1.1.2 Littérature et politique.....	23
1.1.3 Le théâtre kenyan.....	31
1.1.4 Théâtre et situation post-coloniale au Kenya.....	43
1.1.5. La décennie 2003-2012.....	49
1.2 Langue, culture et identité.....	51
1.2.1 L'identité: enjeu global.....	51
a) Les identités des collectivités.....	54
1.2.2 La situation africaine post-coloniale.....	59
a) Pluralité linguistique: un défi identitaire.....	61
b) La production littéraire et les questions d'authenticité.....	66
c) Occidentalisation ou modernisation.....	73
1.2.3 L'apport de la globalisation.....	76
1.3 Le théâtre en Afrique.....	80
1.3.1 Le théâtre africain : considérations conventionnelles.....	80
1.3.2 Théâtre et identité en Afrique.....	86
CHAPITRE 2. CADRE THEORIQUE ET CONCEPTUEL : LA THEORIE POSTCOLONIALE.....	93
2.1 Origine et développement de la théorie postcoloniale.....	94
2.1.1 Théoriciens principaux et orientations conceptuelles.....	94
a) Le « post-colonialisme » et le « post-colonial ».....	94
b) Théorie post-coloniale : un historique.....	95
c) Contestations.....	98

d) Principaux théoriciens et leurs orientations	102
2.1.2 La théorie post-coloniale et l'écriture littéraire	109
2.2 Le post-colonialisme : enjeux linguistique et culturel	115
2.2.1 Appropriation et abrogation.....	120
2.2.2 Le concept de l'identité culturelle.....	123
a) L'identité	123
b) Identité culturelle	128
2.2.3 Hybridité.....	131
2.3 Théorie post-coloniale et la représentation	137
2.3.1 Représentation théâtrale	137
2.3.2 L'orientalisme : la représentation de l'autre.....	142
2.4 Pour l'analyse du texte dramatique	147
2.4.1 La théorie du texte dramatique	147
a) Théâtre et littérature	147
b) L'approche du texte dramatique	151
c) Théâtralité du texte.....	157
d) Le modèle actantiel	160
CHAPITRE 3. LES TEXTES DRAMATIQUES KENYANS	165
3.1 Présentation et description du corpus	166
3.1.1 Auteurs et édition.....	166
3.1.2 Texte et paratexte.....	171
A. Le paratexte	172
I. Le titre	175
II. Espace et temps.....	187
B. Le texte	196
I. La structuration des textes	196
II. Techniques théâtrales	208
3.2 L'emploi de la langue	211
3.2.1 Langue au service de l'identité.....	211
I. Langue comme expression de l'hybridité.....	211
a) L'alternance des codes	212
b) Le mélange de codes	215

c) Procédures de subversion linguistique	217
3.2.2 Du mimétisme linguistique.....	221
3.3 À la rencontre des personnages	227
3.3.1 Onomastique et identité.....	227
a) Noms à caractère symbolique	230
b) Noms et altérité.....	235
c) Noms et hybridité.....	240
3.3.2 Personnages subversifs.....	248
CHAPITRE 4. RHÉTORIQUES DES THÈMES, DE RÉCITS ET DE DISCOURS	259
4.1 Famille et société.....	260
4.1.1 La (mono)parentalité	262
a) Veuvage : femmes et refus de l'héritage.....	265
b) L'homme africain et le veuvage	269
c) Femmes face aux nouveaux choix	271
d) La duplicité chez les femmes.....	278
e) La famille en métaphore.....	283
4.1.2 La responsabilité parentale	286
a) Le père et l'identité de l'enfant.....	297
4.1.3 L'unité: enjeu familial et sociétal	306
I. Représenter le conflit	309
a) Les figures textuelles.....	309
b) À travers l'intertexte.....	316
II. Image des chagrins sociétaux	318
a) Saul et Innocent : ethnies en désaccord.....	320
b) Isabel et Gardener : quête d'amour impossible	321
c) Martin et Saul : la pauvreté abusée	322
III. L'unité retrouvée	324
IV. L'unité: Une véritable problématique postcoloniale	328
4.2 Jeunesse et éducation	3322
4.2.1 La détresse des mineurs.....	3322
I. <i>Le Furoncle et Tentation ratée</i>	3322
a) Identité entravée: l'allégorie des toilettes et des poubelles	3344

b) Le châtement verbal: autorité répressive et égoïste	3388
c) Les didascalies	3422
d) La répétition : la voix de la détresse.....	3444
II. <i>The Storm, Reverberations</i> et <i>Lebo</i>	3477
a) Une identité remise en question	3477
b) La souffrance du bas peuple	35050
4.2.2 La sexualité chez les jeunes	3566
I. La sexualité et le plaisir éphémère	3577
II. Le viol : la sexualité transgressée	362
a) Les violeurs et les violées	3633
b) Le tabou du viol.....	3644
III. L'homosexualité: sexualité transgressive	3666
a) Représenter l'homosexualité comme une transgression	3688
b) Théâtraliser le thème tabou.....	37070
IV. L'homosexualité et la post-colonialité.....	3788
4.3 Politique et pouvoir.....	3866
4.3.1 Corruption et népotisme	3866
a) Une représentation allégorique	3899
b) Une culture de « cliëntélisme politique »	3966
4.3.2 Relations Nord-Sud.....	3999
I. Une identité culturelle réclamée	4011
II. Domination : la puissance du nom.....	4133
III. Une didascalie significative	415
IV. Relations: allégeance, méfiance et opposition	419
V. Dépendance : Le joug de la bourse	4222
VI. Néo-impérialisme ou soumission volontaire ?.....	425
CONCLUSION GÉNÉRALE	431
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	439
TABLE DES MATIÈRES.....	455



Joseph: *The Dirge of Port Lawrence* 2008



Une scène de *Detoxification* 2012



Source : Kenya Institute of Education, *KENYA NATIONAL DRAMA FESTIVAL DVDs*

Résumé

Cette étude vise à analyser la question de l'identité culturelle dans un corpus dramatique de seize textes écrits en français et en anglais par des Kenyans à l'occasion du Kenya National Drama Festival (KNDF). Tenant compte de l'histoire coloniale et du contexte post-colonial du Kenya, il s'est agi de relever dans ce corpus les marqueurs de la post-colonialité, à y identifier les thèmes majeurs et les traits constructifs de l'identité culturelle kenyane et à y déterminer les particularités culturelles. Dans une optique comparatiste, l'étude s'appuie sur les théories aussi bien post-coloniales que du théâtre. Les concepts post-coloniaux touchant la question de l'identité à travers la langue, la culture et la représentation sont identifiés et analysés dans le contexte kenyan. Pour cette raison, l'on s'est appuyé sur les travaux d'Edward Saïd, d'Homi K. Bhabha, de Chinua Achebe et de Ngugi wa Thiong'o. L'étude révèle que la population kenyane se trouve face à une multiplicité de choix culturels résultant de l'expérience coloniale, de nouvelles pratiques liées à la globalisation ainsi que des complexités et des défis de la vie quotidienne du monde moderne. Le KNDF s'avère un dispositif de sensibilisation du public aux nouveautés, de dénonciation des maux sociétaux et de promotion de normes culturelles africaines. Il apparaît ici que le recours aux langues européennes n'empêche pas de représenter des réalités culturelles locales. Le Kenya fait ainsi preuve d'une mobilité culturelle qui se manifeste dans la progression du système traditionnel vers une disposition mondialisée.

Mots clés: Kenya National Drama Festival, texte dramatique, théorie post-coloniale représentation, identité culturelle.

Abstract

This study analyzes the representation of cultural identity in sixteen drama texts written by Kenyans in English and in French for the Kenya National Drama Festival (KNDF). Considering the colonial history and the postcolonial context of Kenya, the task involved identifying the postcolonial markers within the texts, identifying major themes and traits constituting a Kenyan cultural identity and determining specific cultural identity. Using a comparative approach, the study draws from both postcolonial and theatre theories. The postcolonial concepts touching on identity through language, culture and representation are identified and analyzed in respect to the Kenyan context. For this reason, the study narrows down to the theoretical works of Edward Saïd, Homi K. Bhabha, Chinua Achebe and Ngũgĩ wa Thiong'o. The study reveals that the Kenyan population is faced with a multiplicity of cultural choices brought about by the colonization experience, the new practices associated with globalization, as well as the complexities and challenges of daily life. The KNDF proves to be an avenue for sensitizing the public on new phenomena, for denouncing societal ills and for promoting African traditional norms. It is apparent that the use of European languages does not hinder the representation of cultural reality of the local society. Kenya therefore attests to cultural mobility seen in the progression from the traditional system towards a more globalized disposition.

Key words: *Kenya National Drama Festival, dramatic text, post-colonial theory representation, cultural identity.*