

UNIONMWAN EDEBIRI : UN CRITIQUE COLOSSE DU THÉÂTRE AFRICAIN FRANCOPHONE

Raufu ADEBISI
Department of French
Ahmadu Bello University
Zaria

Résumé

Unionmwan Edebiri est un grand chercheur nigérian dont les publications couvrent les trois grands genres littéraires, le roman, la poésie et le théâtre, voire la linguistique. Pourtant c'est dans le domaine théâtral qu'il a laissé les empreintes les plus indélébiles. Dans cet article, nous nous interrogeons sur ses publications dans la sphère théâtrale, nous servant comme tremplin son ouvrage Contributions à l'étude du théâtre africain francophone (2015) dans le but de regarder l'importance de ses contributions dans ce domaine. L'article se divise en trois, Edebiri devant les héros/héroïnes mythiques théâtraux de l'Afrique noire française, Edebiri, les réalités et le théâtre de l'ère coloniale, et Edebiri face aux problèmes sociopolitiques et le théâtre de l'époque postcoloniale en Afrique noire française. Pour notre analyse, nous adoptons l'approche éclectique, approche ouverte à diverses théories développée par l'Egyptien Caleb Gattegno et qui nous permet de regarder les publications d'Edebiri des angles multiples. Il ressort de notre étude du travail d'Edebiri le sens patriotique des héros mythiques, les excès de l'administration coloniale française en Afrique et la tyrannie des dirigeants des pays africains postindépendances. En définitive, notre étude confirme Edebiri comme un critique colosse dont les contributions au développement du théâtre de l'Afrique francophone sont exceptionnelles.

Mots clés : critique littéraire, mythe, précolonial, colonial, postcolonial.

Abstract

Unionmwan Edebiri is a great researcher whose publications cut across the three main genres, novel, poetry and theatre, and even linguistics. However, it is in the area of the theatre that he has left the most indelible imprints. In this article, we look at his publications in the domain of the theatre, using as our springboard his book *Contributions à l'étude du théâtre africain francophone* (2015), with the aim of examining his contributions in this domain. The article is divided into three, namely Edebiri and the mythical heroes in Francophone African Theatre, Edebiri, the realities and the theatre of the colonial era and finally Edebiri before the socio-political problems and the theatre of the post-colonial era. We adopt for our study the eclectic approach developed by the Egyptian Caleb Gattegno and which enables us to look at Edebiri's

publications from several angles. We note from our study of Edebiri's publications, the patriotism of the mythical heroes, the excesses of the French colonial administration in Africa and the tyranny of post-independence African leaders. Finally, our study confirms Edebiri as a colossus critic whose contributions to the development of the theatre of Francophone Africa are exceptional.

Keywords: literary criticism, myth, pre-colonial, colonial, postcolonial.

Introduction

Selon Pierron, le théâtre est un terme « emprunté au mot latin *theatrum*, lui-même venu du grec *theatron*, le mot français désigne aussi bien le bâtiment que le genre artistique pratiqué à l'intérieur de celui-ci » (537). Le théâtre, qu'il s'agisse du jeu scénique ou du bâtiment où est joué celui-là, est un terme très vaste et dynamique qui ne cesse de s'accroître dans tous les sens. Une discussion détaillée de cette expression dépasse donc le cadre de cet article même si le théâtre de l'Afrique noire française affiche un rapport étroit avec les deux types de théâtre- l'art scénique et l'art architectural.

Les origines du théâtre de l'Afrique noire francophone sont caractérisées par la controverse. Elles sont marquées par l'antagonisme entre d'un côté, les partisans de l'existence du théâtre dans les communautés africaines avant l'arrivée des colonisateurs occidentaux, et de l'autre côté, ceux qui sont de l'opinion que les Africains ne disposaient pas de traditions théâtrales avant le débarquement des Européens. Pour le premier groupe, avant la colonisation, dans les communautés africaines, tous les événements sociaux- le baptême, les initiations, les funérailles, les mariages et les rites entre autres, représentaient des occasions pour des cérémonies théâtrales, incitant la participation de tous sans aucune distinction de classe ni d'âge. De l'autre côté sont ceux qui considèrent le théâtre du prisme occidental, caractérisé par un décor formel, l'éclairage, distinction entre les acteurs et l'audience et par-dessus tout par les frais d'entrée. Le débat est toujours en cours.

Par contre, le théâtre de l'époque coloniale est introduit en Afrique noire

française par l'administration coloniale. Initié sous l'impulsion de l'instituteur Charles Béart, d'abord à l'Ecole Primaire Supérieure de Bingerville en Côte d'Ivoire en 1932, et puis par le même maître d'école à l'Ecole Normale William Ponty à Gorée au Sénégal en 1933, ce théâtre, dit moderne, insistera sur les conditions du théâtre européen. Sur le plan thématique, le théâtre de l'ère coloniale se divise en deux, à savoir les pièces portant sur la phase de l'invasion des territoires africains par les troupes françaises et les efforts de résistance par les Africains. C'est ici que se trouvent des pièces telles *L'exil d'Albouri* (Cheik Ndao), *Kondo le requin* (Jean Pliya) et *Béatrice du Congo* (Bernard Dadié) et puis le deuxième volet, celui portant sur l'exploitation des Africains par l'administration coloniale française et où l'on repère des pièces théâtrales comme *Les recrutés de M. Maurice* (Coffi Gadeau) et *Le masque boiteux* (Koffi Kwahule).

Pour sa part, dans la phase postindépendance, il s'agit des pièces dans lesquelles les dramaturges s'attachent à fustiger les excès des dirigeants africains dans la société postcoloniale et se trouvant ici, entre tant d'autres pièces, sont *Monsieur Thôgô gnini* (Bernard Dadié), *La tortue qui chante* (Senouvo Agbota Zinsou) *La parenthèse de sang*, *Antoine m'a vendu son destin* (Sony Labou Tansi)

Le but de cet article est de regarder les contributions d'Union Edebiri au développement du théâtre de l'Afrique noire francophone en nous interrogeant sur ses publications dans ce domaine dans ses articles et ses communications éparpillés dans des revues et dans des livres publiés au Nigeria, dans quelques pays d'Afrique noire et ailleurs. L'approche critique adoptée est la théorie éclectique, développée par l'éducateur égyptien Caleb Gattegno. Nous verrons les détails de cette théorie plus loin. Voici notre itinéraire : nous nous familiarisons d'abord avec l'homme Edebiri, tout en présentant une vue panoramique de ses publications dans le domaine du théâtre. Puis, nous le regardons face aux théories critiques, avant de passer à ses interprétations théâtrales telles

qu'elles apparaissent dans les trois phases des œuvres théâtrales de l'Afrique noire francophone, c'est-à-dire, les phases mythique, coloniale et postcoloniale. Mais d'abord, qui est Unionmwan Edebiri ?

Unionmwan Edebiri

Le destin, étant toujours à l'œuvre, chaque homme est précédé et poursuivi toujours par son destin, personne ne pouvant échapper au sien. Pour des uns, le destin est, pour ainsi dire, défavorable et peu importe leurs acharnements, leurs efforts se soldent par l'échec. C'est ce destin insurmontable qui fait échouer Hector, ce protagoniste giralducien, qui pacifiste né, et qui va jusqu'à rassurer tous « La guerre n'aura pas lieu » (106). Pourtant, par sa geste même, il provoque le déclenchement de la guerre. Hector est en proie à l'échec dans sa tentative d'empêcher cette crise mondiale qui coûtera à l'homme des pertes colossales tant en êtres humains qu'en bien, non pas par manque d'assiduité ni d'imagination mais plutôt à cause de la main implacable du destin qui en a décidé ainsi. Telle est la réalité de la vie, caractérisée quotidiennement par les pleurs des malheureux et les sourires des chanceux, sans distinction de nationalité, de religion ou de rang des individus dans la société.

Union Edebiri, qui fait l'objet de notre réflexion dans cet article se classe parmi les individus à qui la vie a souri dès l'enfance jusqu'à l'âge mûr et en tant que professeur titulaire, du fait de ses antécédents familiaux et par l'ambiance physique favorable dans laquelle il a grandi. Par contre, si Unionwan Edebiri est l'un des « élus », ce géant académique a su, à force de travail, se forger un avenir sûr et se hisser au rang du premier parmi ses pairs dans le milieu universitaire nigérian. Un parcours de son itinéraire, à commencer par sa vie estudiantine au Nigeria, puis aux universités de Caen, de Paris, de Lagos et à la Nigerian Law School, témoignent de cet exploit scolaire personnel à peine égalable. D'ailleurs, la vie d'Union Edebiri en tant qu'enseignant aux universités d'Ile-Ife (actuelle Obafemi Awolowo University), de Lagos, de Benin et par ailleurs son passage au poste du Directeur du Centre for Black and

African Arts and Civilisation (CBAAC), Lagos, le confirment comme un génie doué de prouesse scolaire et administrative rare.

Il va de soi qu'Union Edebiri a amené le même bagage de soin méticuleux et de perspicacité intellectuelle vers sa tâche en tant que critique d'œuvres littéraires. Sans aucun doute, la compétence d'Union Edebiri en tant que critique littéraire s'étend aux trois genres littéraires, le roman, la poésie et le théâtre, tous des domaines dans lesquels ce grand érudit a donné sa mesure. Pourtant, dans cet article, nous comptons nous concentrer sur le genre dans lequel ses empreintes sont les plus marquantes, c'est à dire le théâtre.

Les contributions de ce géant dans le domaine du théâtre, enregistrées au cours d'à peu près cinq décennies de sa carrière universitaire glorieuse, sont contenues dans ses deux ouvrages majeurs à savoir *Studies in Francophone African Theatre*, *Contributions à l'étude du théâtre africain francophone* et dans *Bernard Dadié*, ouvrage de plus de 400 pages, comportant des articles des géants tels Jacques Chevrier, Lilyan Kesteloot, Guy Ossito Midiohouan et Raymond Elaho entre tant d'autres, publiés sous sa direction en commémoration du soixante-dixième anniversaire de Bernard Dadié en 1986. Tous ces accomplissements et surtout la réception de ces publications dans les universités nigérianes, révèlent Edebiri non seulement comme un savant de taille mais également comme un grand chercheur capable de diriger des travaux intellectuels de grande envergure sur le plan international.

Edebiri face aux théoriques

L'analyse d'une œuvre littéraire, autrement appelée critique littéraire, est une activité scolaire qui dispose de ses principes et de ses visées. Ces caractéristiques fondamentales de la critique littéraire, Union Edebiri en tant que chercheur expérimenté, les connaît bien, la preuve se manifestant dans ses études sur les diverses œuvres théâtrales de l'Afrique noire francophone. Toujours est-il que pour les besoins de notre

article, quelque élucidation de ces termes s'avère nécessaire. La critique littéraire est définie comme « un effort de discernement qui s'applique aux œuvres des écrivains, soit pour les juger, soit pour expliquer leur formation, leur structure, leur sens » (<https://www.larousse.fr>). En pratique, le devoir du critique consiste à rendre la tâche de compréhension du message d'un écrivain facile en s'impliquant dans le décodage du message de l'œuvre de cet écrivain.

En effet, c'est précisément dans le but d'insister sur l'inévitabilité de ce rôle du critique que Michel Butor qui, cité par Roger, observe que « L'activité critique consiste à considérer les œuvres comme inachevées, l'activité poétique « l'inspiration » manifeste la réalité comme inachevée » (Butor dans Roger 5). Justement, voici l'ambiance littéraire favorable qui a permis à Edebiri de fonctionner en tant qu'enseignant et critique et de faire son apport à la compréhension de la littérature d'Afrique noire francophone en général et du théâtre de cette sphère géopolitique en particulier.

Au dire de certains experts, l'acte de critique littéraire, étant une activité savante, doit toujours s'accompagner de théorie critique. En effet, selon ces spécialistes, une recherche scolaire sans théorie critique, ne doit pas être considérée comme une recherche sérieuse, car manquant cet aspect fondamental que constitue la théorie, il serait difficile sinon impossible d'évaluer la validité de ses résultats. Les partisans de cette position exigent même comme condition préalable, la déclaration ouverte de la théorie à adopter par le chercheur avant même qu'il ne se lance dans son étude. Si telle est l'importance de la théorie critique dans la pratique d'analyse littéraire, nous le jugeons donc rentable de nous interroger avant d'aller plus loin sur ce cette notion. La théorie critique est définie par le *Dictionary of Critical Theory* comme « A whole range of theories which take a critical view of society and the human sciences or which seek to explain the emergence of their objects of knowledge ». Une autre connotation de la théorie critique vient de l'un des pionniers de ce

concept, l'Allemand Horkheimer et ses amis de l'Ecole de Francfort, pour qui, selon Felluga, la visée de la théorie critique est « to fight ideological mystification, class oppression, and hegemony with the goal of changing society for the better” (xxiii). C'est dans ce rang des critiques à la pensée salutaire que se trouve bien sûr Edebiri, et une lecture de ses contributions savantes, surtout dans le domaine du théâtre francophone, en est une évidence palpable.

Il ne nous reste qu'à mettre en exergue le contexte dans lequel Union Edebiri a fonctionné en tant que critique littéraire pendant près de cinq décennies de sa carrière d'enseignant et de sa vocation de chercheur. En tant que chercheur pratique et avisé, Edebiri a su éviter de se déclarer ouvertement pour toute théorie particulière dans ses articles et dans ses communications, comme le souhaiteraient quelques-uns. Et ceci pour une cause: laisser la prise de position théorique jaillir de l'analyse elle-même, et en définitive laisser le lecteur aboutir à sa propre conclusion à partir de sa lecture. De cette façon, le critique arrive à impliquer ses lecteurs ou plutôt son audience dans le jeu scénique représenté par ses contributions savantes.

C'est précisément pour cette raison que nous l'avons jugé nécessaire d'avoir recours à la théorie critique éclectique de Caleb Gattegno pour regarder les publications d'Edebiri. Egyptien, Gattegno, d'un père d'origine espagnole, est né le 11 novembre 1911 et est mort le 28 juillet 1988. Cet éducateur égyptien, et également mathématicien et psychologue, avait introduit cette souple théorie pour faciliter l'enseignement des langues, surtout aux apprenants étrangers. Pourtant, vu le rôle du théâtre dans l'enseignement, cette théorie fait son apparition dans le domaine théâtral aussi. Par ailleurs, le théâtre lui-même, étant une discipline amorphe, comprenant plusieurs aspects, la théorie électrique, pensons-nous, est appropriée pour l'appliquer à l'étude des publications d'Edebiri.

Edebiri devant les héros/héroïnes mythiques dans les pièces de l'Afrique noire francophone

Le mythe est un concept très vaste. A cause de l'importance de ce terme, beaucoup d'experts des disciplines variées s'en sont intéressés. Parmi ces spécialistes est le psychanalyste suisse Carl Jung qui estime qu'une étude comparée de mythe pourrait aider dans le soin des patients psychotiques (Buchanan 340). Et, c'est en s'inspirant des conclusions de Jung quant au pouvoir thérapeutique de mythes que le critique canadien Northrop Fyre écrit son célèbre livre *Anatomy of Criticism* (Buchanan 341). D'autres savants mondialement connus tels l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss, et le linguiste suisse Ferdinand de Saussure, Bertold Brecht et Roland Barthes se sont tous prononcés sur l'importance de mythes pour la société.

D'une manière remarquable, Barthes, suite à un effort de synthèse dans laquelle il présente les caractéristiques de mythes, fait cette importante déclaration « Myths are not universal, they have to be dealt with in the specificity » (Buchanan 342). En réalité, comme l'affirme Barthes, chaque communauté, chaque pays dispose de ses mythes qui lie son passé au présent et qui sert d'une sorte de propulseur dans sa marche vers l'avenir.

Pour les Africains dont les cultures ont été pendant longtemps minées par les colonisateurs européens, les légendes, les mythes et les contes représentent une source de valeur inestimable où ils renouvellent leur force dans leur interface avec le monde occidental et d'autres parties du monde. C'est ainsi que l'Ivoirien aux multiple talents Bernard Dadié note à propos des contes « Il faut trouver le temps de rassembler ces richesses, pour que la culture africaine plonge ses racines dans le sol » (cité dans *Birago Diop Contes choisis* Hutchinson ed. 8). Et le poète président sénégalais, Senghor, en commentant le rapport étroit existant entre l'homme, l'animal et le surnaturel, de renforcer « Tout vit, tout possède une âme, l'astre, l'animal, la plante, le caillou » (cité dans

Birago Diop *Contes choisis* Hutchinson ed. 17).

Dans l'étude de mythes, que ce soit un mythe d'origine africaine ou d'ailleurs, plusieurs théories pertinentes s'offrent au critique littéraire. Parmi ces conceptions sont la mythologie, la psychologie et l'histoire, la théorie de mythe fonctionnel, la théorie de mythe rationnel et la théorie de mythe structurel. En revanche, comme il est d'usage d'Edebiri, il s'abstient de se lancer dans des postulats, dont les résultats seraient restrictifs et incapables d'étancher la soif du lecteur avide de réponse succulente à sa curiosité intellectuelle.

Dans son livre *Contributions à l'étude du théâtre africain francophone*, Union Edebiri met en exergue les rôles glorieux de certains personnages mythiques dans quelques territoires africains à l'aube du débarquement des forces étrangères et leurs arsenaux meurtriers sur le continent. Il cite surtout Dona Béatrice, héroïne de la pièce de Bernard Dadié mais sans oublier d'autres héros mythiques ailleurs en Afrique, dont Soundjata, protagoniste de *Soundjata ou l'épopée mandingue* du Guinéen Djibril Tamsir Niane ou encore Abraha Pokou la reine implacable baoulée dans la pièce *Les malheurs de Tchako* de l'Ivoirien Charles Nokan. Les deux sont connus pour leurs faits au service de leur peuple, Soundjata l'enfant infirme qui, de l'exil, vaincra le roi sorcier Soumaoro et retournera dans la capitale Niani pour établir l'ordre et celle de Nokan, Abraha Pokou, la princesse mythique qui pour sauver son peuple baoulé de leur nouveau roi tyran, s'embarque dans un exode traditionnel avec cette peuplade.

D'autre part, si Edebiri hésite de se déclarer en faveur d'une théorie quelconque, sa vaste connaissance générale et sa maîtrise inébranlable des procédés analytiques en particulier, lui permettent néanmoins de faire des découvertes pénétrantes, riches et à la mesure des attentes des lecteurs. En voici des cas: Edebiri en tant que grand historien littéraire a su rapiécer les phases de la conquête du Congo (actuel Zaïre) par les forces coloniales portugaises pour donner cette vue d'ensemble « L'histo-

ire de la victoire des Portugais sur les Maures date de 1415, la découverte de l'embouchure du Congo de 1483, et la mort de Dona Béatrix le modèle historique de Dona Béatrice est de 1706. Donc les événements historiques dont s'inspire Dadié se sont étendus sur plusieurs siècles » (100).

Et Edebiri en tant que critique astucieux, tout en repérant un rapport entre *Beatrice du Congo* et *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière, tranche pourtant la différence entre les deux ; alors que la pièce de Molière est une comédie, celle de Dadié est sans ambages une tragédie, « c'est une tragédie d'inspiration historique» (98) affirme-t-il.

Finalement, Edebiri souligne ainsi le motif des pièces de Dadié inspirés par les mythes « Il a voulu se servir de l'histoire pour donner des leçons à ses frères africains» (71). Rappelons que ces pièces mythiques ou historiques, publiées majoritairement par les dramaturges à l'époque postcoloniale, présentent un enseignement durable aux Africains de l'ère contemporaine, le message étant: les sacrifices consentis par les héros/héroïnes tragiques ne sont pas gratuits, leur communauté retient et s'inspire de leurs exploits pour de bon.

Edebiri devant les réalités coloniales (à partir de la conférence de Berlin)

Nous avons vu dans les développements précédents que le contact entre les Européens et les communautés africaines est établi bien avant la conférence de Berlin, intervenue en 1884. En réalité, ce congrès mondial, parrainé par le 1^{er} Chancelier allemand Otto von Bismarck, sous l'impulsion du roi portugais, Léopold II, et auquel assistent toutes les puissances mondiales d'alors, mais auquel aucun Africain n'est invité, représente la première réunion formelle en vue du partage des territoires africains parmi les pays occidentaux.

Edebiri rappelle les détails des incidents qui suivent, caractérisés par

les razzias, les pillards et des viols, survenus en Afrique, juste avant et après la conférence de Berlin. Ainsi, lorsqu'il fait allusion aux affrontements opposant le roi du Dahomey (actuelle République du Bénin) et les militaires français et mande son féticheur Guédégbé de « faire connaître au commandant des troupes françaises, le colonel Dodds, son intention de se rendre » (164), s'agit-il d'un incident réel dans l'histoire du Bénin. Selon Blair, en réalité «The action, which takes place in the Kingdom of Abomey (Dahomey) between 1889 and 1894, is claimed by the author to be founded on facts » (Blair 117). Dans cette guerre, également le thème de *Kondo le requin* d'un autre dramaturge béninois, Jean Pliya, malgré la bravoure dont font preuve, les hommes du roi Gbehanzin, ils sont anéantis par les troupes françaises. D'autres dirigeants africains comme Samory Toure, chef de l'empire Wassoulou, qui tentèrent de résister à la pénétration des troupes françaises, mais qui subirent le même sort sont également remarquables.

Une mesure importante prise par l'administration coloniale française pour consolider son pouvoir dans les territoires africains qui attire l'attention d'Edebiri c'est l'introduction de la politique d'assimilation. A ce sujet, Edebiri, en commentant quelque saynetes de Bernard Dadié, note « Nous avons montré ailleurs en quoi ces saynètes constituaient un plaidoyer en faveur de la politique coloniale française d'assimilation » (87). Mais ici, Edebiri, loin d'applaudir cette politique française, exprime plutôt sa déception à l'égard de cette mesure dégradante qui a fait souffrir tant les Africains.

Pour les Africains de la région francophone, peuple qui a été longtemps et durement victime de cette politique, ce terme est facile à comprendre : il s'agit de la politique mise en valeur par l'administration coloniale française, suite à l'installation de l'appareil administratif colonial dans les territoires sous son autorité. Une politique englobante, l'assimilation implique l'intégration des structures politique, économique et culturelles des Africains à celles de la France. En somme, l'assimilation est une

politique d'exploitation qui se traduit plutôt par la loi du plus fort. C'est ainsi qu'Edebiri qualifie les saynètes dans lesquelles Dadié semble faire l'éloge de l'assimilation de : « faiblesse des écrits de jeunesse » (87), faiblesse que le dramaturge ivoirien lui-même corrigera plus tard.

L'apport d'Edebiri à l'épanouissement du théâtre africain francophone est important car il a su mettre à la disposition des étudiants des renseignements qui leurs sont jusqu'ici inconnus à une époque cruciale de l'évolution de cet art scénique. Le premier élément de cette intervention d'Edebiri est sa ferme prise de position au sujet de l'origine du théâtre africain. En réalité, depuis et malgré la publication de l'ouvrage du pionnier Bakary Traore *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*, le débat continue de faire rage, entre d'un côté ceux qui sont de l'opinion que les Africains n'avaient aucune expérience théâtrale avant l'arrivée des blancs et de l'autre côté ceux qui affirment que les Africains disposaient de différentes expressions théâtrales avant l'ère coloniale. En revanche, Edebiri ne laisse planer aucun doute sur ce débat de longue date « Il avait existé en Afrique diverses manifestations théâtrales bien avant l'arrivée des blancs sur le continent » (80). La déclaration de cet expert n'est point vide, car il apporte en appui d'arguments fournis et bien convaincants.

Un autre aspect de l'originalité de l'intervention d'Edebiri est par rapport à la date et le lieu de naissance du théâtre moderne en Afrique noire française. Alors que beaucoup, à la manière de Bakary Traore, attribuent le lieu de naissance du théâtre occidental à l'école William Ponty à Gorée au Sénégal en 1933, Edebiri en est catégorique : « Le théâtre francophone est né plutôt à l'Ecole Primaire Supérieure de Bingerville en Côte d'Ivoire en novembre 1932 » (80). Ici encore, la vue d'Edebiri est incontestable car Bakary Diallo lui-même s'excusera de cette confusion de lieu et de date plus tard.

Finalement, la voix d'Edebiri mérite notre attention aussi à cause du

rapport qu'il établit entre les pièces de l'époque coloniale et certaines réalités de la même époque. Ces pièces tout en n'étant pas nombreuses et tout en étant des petites pièces dont les copies sont introuvables aujourd'hui, ont pourtant des effets retentissants sur le public théâtral de l'Afrique noire francophone dans ce sens qu'elles sont parmi les premières œuvres littéraires en générale à dénoncer les excès de l'administration coloniale française. Citons en deux, mentionnées directement ou indirectement par Edebiri. Il s'agit de Bernard Dadié et son compatriote et ancien camarade de l'Ecole William Ponty, Germain Coffi Gadeau, et les pièces en question étant *Les villes* par le premier et *Les recrutés de M. Maurice* par celui-ci. La première, *Les villes* jugée la première pièce de Dadié lorsque le dramaturge n'avait que vingt ans, qu'Edebiri (82) voit comme une simple saynète, est en réalité une satire dans laquelle Dadié fouette ce qu'il voit comme le changement injustifiable de la capitale de la Côte d'Ivoire, de Grand Bassam à Abidjan par les autorités coloniales françaises « Aucune condition n'est permanente », console-t-il les habitants de Grand Bassam, tout comme par extension, il console les Africains dominés et exploités alors par les Français.

Mais si la satire représentée par *Les villes* est passée inaperçue sans encourir le courroux des autorités coloniales françaises, celle de Coffi Gadeau, *Les recrutés de M. Maurice* dans laquelle il stigmatise la politique de travail forcé n'a pas échappé au lourd marteau de l'administration française qui la bannit dans tous les territoires de l'Afrique noire française. Blair, faisant la lumière sur la cause de ce bannissement, note «In 1942, with France occupied and under the Vichy government, the French authorities found this exposure (travaux forcés) too tendentious and the Governor Deschamps banned its performance » (90). En réalité, en dénonçant la politique de travail forcé, Coffi Gadeau ne fait que peindre une partie infirme des abus de toute une politique coloniale qui inclut la suppression de la chefferie traditionnelle africaine comme, selon Edebiri, ils l'ont fait au Cameroun (125), le racisme,

l'indigénat, la taxation et les migrations forcées entre tant d'autres. Par conséquent, Edebiri, en s'interrogeant sur les travaux de Dadié et de Gadeau, met en évidence deux des grands précurseurs d'une thématique qui va dominer non seulement la scène théâtrale mais aussi la sphère littéraire de l'Afrique noire en générale depuis l'ère coloniale jusqu'à nos jours.

Edebiri et le théâtre, face aux réalités postindépendances d'Afrique noire francophone

Comme on pourrait s'y attendre, Edebiri en observateur enthousiaste de la scène théâtrale de l'Afrique francophone postcoloniale, brosse une image pénétrante de cette discipline. En effet, dans son répertoire des œuvres théâtrales portant sur les problèmes de l'Afrique postindépendance, on compte des pièces théâtrales aux thématiques et à la théâtralité sérieuses telles *Monsieur Thôgô gnini*, *Papa Sidi, maître escroc*, *Les voix dans le vent*, *Mhoi-Ceul*, toutes des pièces de Bernard Dadié, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête* de Sylvain Bemba, *Pas de feu pour les antilopes* de Nobert Mukanza entre tant d'autres.

En regardant ces pièces théâtrales et d'autres encore faisant l'objet des études d'Edebiri, on constate une hésitation de sa part d'identifier les lieux où ont lieu les actions de ces pièces portant sur les réalités postindépendances africaines. Cette position d'Edebiri est en réalité une réflexion des stratégies de discrétion adoptées par les dramaturges des divers pays africains eux- il ne faut jamais mêmes. Aucune contrée n'existe dans le vide, en dehors de la société de l'homme, voire Robinson Crusoé, héros du roman de Defoe qui, suite à un naufrage, se trouve sur une île reculée, découvre bientôt que cette terre se situe entre le Brésil et le Venezuela. Ainsi si les dramaturges se décident à opter pour des lieux flous est-ce pour une cause; éviter des ennuis avec les dirigeants de leur pays, qui naguère compagnons de lutte des écrivains contre les autorités coloniales, sont pourtant devenus des tyrans sanguinaires, qui se plaisent

à éliminer leurs compatriotes jugés trop gênants. Dadié s'expliquant sur le motif de ce choix discret dû à l'intolérance des dirigeants note ceci, cité par Edebiri «il ne faut pas attaquer de front » (95). N'est-ce pas dans le même esprit q'Edebiri, en commentant *M Thôgô gnini*, note : «L'histoire n'est qu'un prétexte; le dramaturge s'en sert pour se protéger contre le courroux des puissants agents néo-colonialistes africains» (95). Et sur le même sujet, j'ai eu à faire ailleurs la même remarque : « Given the level of political intolerance in post-independence African countries, it pays a writer to be as discreet as possible in order to avoid falling apart with the political authorities of his country" (Adebisi 73) .

Suivant ces dissimulations de lieu d'action des pièces par les dramaturges, nécessitées par la réalité sociopolitique contemporaine, est l'opposition binaire entre les dirigeants des pays africains francophones d'un côté et leurs compatriotes de l'autre côté. Cette stratification sociale, se traduit d'ailleurs par les propos démagogiques et le recours à la force par les dirigeants d'une part et de la pauvreté et la souffrance du peuple de l'autre part.

Du reste, les publications d'Edebiri, regorgent de cas d'abus de pouvoir, symbolisés par le déploiement de tactiques machiavéliques par des dirigeants trop zélés de perpétuer leur pouvoir afin de poursuivre leurs intérêts bornés. Chez Dadié, M. Thôgô gnini, dont le nom, comme le découvre Edebiri, signifie « chercheur de nom » (91) en malinke, exploite et brutalise ses concitoyens dans sa poursuite éhontée de richesses et de la grandeur. Pareillement, Nahoubou 1^{er} souverain dans *Les voix dans le vent* du même dramaturge ivoirien, comme Podogan dans *La tortue qui chante* du Togolais Senouvo Agbota Zinsou, Antoine dans *Antoine m'a vendu son destin* du Congolais Sony Labou Tansi, sont tous prêts à massacrer au nom de leurs ambitions peu patriotiques. Dans ces poursuites égoïstes et macabres, ces présidents-à-vie demeurent sourds à tout conseil, restent insensibles même aux avertissements que contiennent les éléments culturels, la musique, la danse, le rituel...qui

accompagnent les pièces. En réalité, ces présidents, demeurent dans l'entêtement parce que ce sont des hommes égarés qui doivent inévitablement faire face aux implications de leurs actions peu salutaires. En fin de compte, lorsque l'heure de la débâcle intervient, ces « pères de la nation », destinés à connaître l'échec pour leurs ambitions malsaines, sont irrécupérables, leur régimes iniques, se terminant par la révolte, la révolution ou la mort du président. Confions les derniers mots à Edebiri dans son résumé de la pièce *Pas de feu pour les antilopes* C'est « l'histoire d'un dirigeant qui se laissant conduire par esprit d'intolérance s'engage dans un combat à la suite duquel il sera vaincu et remplacé par son adversaire » (8).

Conclusion

Au terme de notre étude, nous sommes bien placé d'affirmer que le procédé, l'éclectisme, que nous avons adopté, nous a permis de cerner l'importance de la stratégie analytique utilisée par Edebiri dans l'étude des pièces théâtrales des pays d'Afrique noire francophone. Cette méthode d'analyse employée par d'Edebiri, précisément celle qui consiste à ne pas imposer une théorie analytique quelconque mais de laisser l'affaire de théorie au jugement du lecteur, s'avère utile. Ceci parce que grâce à ce principe, il a pu creuser profondément et largement dans les pièces et déterrer des nouveautés jusqu'ici inconnues des lecteurs. Les découvertes d'Edebiri sur les pièces de l'Afrique noire francophone sont originales et représentent des contributions majeures à notre connaissance de cet aspect de la littérature de cette région si important mais si boudé par la grande majorité des étudiants et d'autres lecteurs.

Bibliographie

- Adebisi, Raufu. « The Theory of Indigenous Knowledge System and the Reading of Maxime N'debeka's *Le Président* and Sony Labou Tansi's *Antoine m'a vendu son destin.* » *Jos Journal of Foreign Language and Literature*, vol. 3, no.2, 2022, pp. 67-83.
- Blair, Dorothy. *African Literature in French*. Cambridge University Press, 1976.
- Buchanan, Ian. *Oxford Dictionary of Critical Theory*. Oxford University Press, 2018.
- Butor, Michel. Cité dans Jérôme Roger. *Critique littéraire*. Nathan, 2001.
- Felluga, Dino Franco. *Critical Theory: The Key Concepts*. Routledge, 2015.
- Giraudoux, Jean. *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. Bernard Grasset, 1935.
- Hutchinson, Joyce ed. *Birago Diop: Contes choisis*. Cambridge University Press, 1967.
- <https://www.larousse.fr>. Consulté le 30 juin 2023.
- Macey, David. *Dictionary of Critical Theory*. Penguin Books Ltd, 2001.
- MLA Handbook* . 9th ed., Modern Language Association of America, 2021.
- Pierron, Agnes. *Dictionnaire de la langue du théâtre*. Le Robert, 2002.
- Pliya, Jean. *Kondo le requin*. Editions CLE, 2006.