



Francofonía

ISSN: 1132-3310

francofonia@uca.es

Universidad de Cádiz

España

Chalaye, Sylvie

Transfigurations et détours animaliers dans les dramaturgies contemporaines africaines francophones,  
ou, La bête dramatique des écritures de l' altérité

Francofonía, núm. 17, 2008, pp. 77-91

Universidad de Cádiz

Cadiz, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29511612005>

- ▶ Comment citer
- ▶ Numéro complet
- ▶ Plus d'informations de cet article
- ▶ Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal  
Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

# Transfigurations et détours animaliers dans les dramaturgies contemporaines africaines francophones, ou, La bête dramatique des écritures de l'altérité

FRANCOPONÍA  
17 (2008)  
77-91

SYLVIE CHALAYE

INSTITUT DE RECHERCHE EN ÉTUDES THÉÂTRALES  
UNIVERSITÉ PARIS III - SORBONNE NOUVELLE  
UFR D'ÉTUDES THÉÂTRALES, CENTRE CENSIER  
13 RUE DE SANTEUIL — 75231 PARIS CEDEX 05  
TÉL.+33 01 45 87 41 60; FAX +33 01 45 87 40 61

<[s.chalaye@aliceadsl.fr](mailto:s.chalaye@aliceadsl.fr)>

**RÉSUMÉ** Les dramaturgies africaines contemporaines sont traversées par une présence animalière qui rappelle le bestiaire des contes. Araignée, cafard, grillon, chat, chien, hyène, rat, vautour, cochon... hantent l'ombre du plateau, mais habitent aussi les personnages qui se projettent dans des figures animales. Ce bestiaire étrange participe de la violence des images d'un théâtre travaillé par l'altérité et contribue autant à la poétique des dialogues qu'à l'originalité de la dramaturgie.

**MOTS-CLÉS** Afrique. Bestiaire. Théâtre. Images. Altérité.

**“Transfiguraciones y giros animalarios en las dramaturgias contemporáneas africanas francófonas, o, El animal dramático de las escrituras de la alteridad”**

**RESUMEN** Las dramaturgias africanas contemporáneas están atravesadas por una presencia de animales que recuerda al bestiario de los cuentos. Araña, cucaracha, grillo, gato, hiena, rata, buitre, cerdo... pululan en la sombra de la escena pero viven también en los personajes que se proyectan en las figuras animales. Este bestiario extraño participa en la violencia de las imágenes de un teatro centrado en la alteridad y contribuye tanto a la poética de los diálogos como a la originalidad de la dramaturgia.

**PALABRAS CLAVE** África. Bestiario. Teatro. Imágenes. Alteridad.

**“Transfigurations and animal based detours in contemporary African French-speaking plays or The beast in drama on otherness”**

**ABSTRACT** Contemporary African plays are impregnated with animals which are reminiscent of the figure of the beast within fairy tales. Spiders, cockroaches, crickets, cats, dogs, hyenas, rats, vultures and pigs lurk in the dark on stage and also inhabit those characters who project themselves onto these animalistic features. This strange bestiary forms a part of those violent images whose aim is to focus on the trope of otherness. They play an important part in the poetic nature of the dialogue and serves to heighten the originality of the plays.

**KEYWORDS** Africa. Bestiary. Theatre. Images. Otherness.

**Transfigurations et détours animaliers dans les dramaturgies contemporaines africaines francophones, ou,  
La bête dramatique des écritures de l'altérité**

SYLVIE CHALAYE

Un cheval blanc tacheté de noir on dirait un dalmatien.  
Toi sur un cheval-dalmatien. Tu arrives. De dos. Je t'ai  
toujours vu de dos, Ikédia.  
(KWAHULÉ, 2000: 57)

**K**ossi Efoui, Caya Makhélé, Koffi Kwahulé et José Pliya appartiennent à une génération de dramaturges africains qui depuis une vingtaine d'années ont entrepris de développer une littérature dramatique ouverte au monde et à l'altérité. Kossi Efoui est né au Togo, Caya Makhélé au Congo, Koffi Kwahulé en Côte d'Ivoire, José Pliya au Bénin, mais leur théâtre ne donne pas rendez-vous où d'ordinaire on attend les cultures africaines. Ces auteurs mettent en scène un monde très contemporain, un monde urbain, loin du village et des chants traditionnels, loin des griots et des arbres à palabre qui immortalisent si souvent les contours de l'Afrique dans nos imaginaires. Néanmoins, leur théâtre n'est pas pour autant déconnecté de leur histoire et de leurs origines, la preuve en est cette présence animalière qui hante l'écriture et qui n'est pas sans évoquer celle des contes. Elle convoque un véritable bestiaire souvent étrange et inquiétant qui participe de la violence des images d'un théâtre travaillé par l'altérité. Ce bestiaire se déploie à différents niveaux de la fiction dramatique, il reste dans l'ombre du plateau, mais habite aussi les personnages qui se projettent dans des figures animales, contribuant autant à la poétique des dialogues qu'à l'originalité de la dramaturgie.

**1 DES BESTIOLES DE L'OMBRE...**

Dans ce théâtre, les animaux côtoient les personnages et habitent le temps, comme tapis dans l'ombre, au point de surgir parfois au cœur de l'intrigue, et d'occuper le plateau comme ce "chœur des grillons" que l'on

entend et dont le chant enveloppe le marché aux fétiches en veille dans *Io* (*Tragédie*) de Kossi Efoui. Emblèmes de la nuit, “le cœur des grillons” fait silence à la fin de la pièce, tandis que le jour se lève et que s’annonce un nouvel envol, celui du marché qui s’ouvre, comme le décrit la didascalie: “Grands bruits de bêtes agitées, de voix d’hommes, d’un grand envolement d’oiseaux – il faut imaginer quand parfois des volatiles se regroupent pour prophétiser le lever du soleil, leur agitation autour d’un arbre qu’ils ventilent de battements d’ailes furieux et de langues d’oiseaux mêlées” (Efoui, 2006: 74).

Dans *Cette vieille magie noire* de Koffi Kwahulé, des corbeaux volent au dessus de Shorty, après le combat de boxe où Ketchel trouve la mort. La pièce se passe à New York. Shorty est un boxeur noir qui gagne tous ses combats. Un curieux pacte de sang l’unit à Shadow, son manager. Mais Shorty veut raccrocher les gants pour jouer au théâtre où il répète Faust. Shadow le constraint à un ultime combat qui coûte la vie à son adversaire:

LE QUARTET REPREND LE “REQUIEM” AU RYTHME DUQUELL’ARBITRE COMPTE INTERMINABLEMENT, HUIT... QUINZE... VINGT... AU RALENTI. MAIS KETCHEL RESTE TOUJOURS ÉTENDU AU MILIEU DU RING. LE MÉDECIN L’EXAMINE. SUSIE EST ACCOURUE. DEUX BRANCARDIERS ARRIVENT ET EMMÈNENT KETCHEL, TOUJOURS INERTE. SUSIE LES SUIT. TOUT CELA S’EST FAIT AU RALENTI, DANS LE SILENCE LE PLUS COMPLET EXCEPTÉ LE “REQUIEM”. [...] SOUDAIN, SURGIS D’ON NE SAIT OÙ, TROIS CORBEAUX VIENNENT VOLER DANS LA SALLE, ATTIRANT L’ATTENTION DE L’ASSISTANCE.

**Shorty** (HURLANT À L’ADRESSE DES CORBEAUX): Shadow!!! (Il s’écroule en sanglots) Oh, mon dieu...

**Angie** (LE REJOINT SUR LE RING): Allez, viens! Allons-nous-en d’ici. (ILS S’ÉLOIGNENT PENDANT QUE LE NOIR SE FAIT ET QUE LES CROASSEMENTS S’ÉLOIGNENT. LE REQUIEM SE PROLONGE).

(Kwahulé, 1993: 68)

Chez Caya Makhélé, dans *Les travaux d’Ariane* ce sont des “bestioles familières” qui s’invitent sur scène sous la forme d’un cafard qu’écrase Ariane. La pièce est un monologue, celui de cette femme qui a mis au monde un bébé albinos: Orisha. Et le père, ne pouvant assumer l’altérité du bébé, l’a étouffé sous un oreiller. Le monologue met en scène le cheminement psychologique qui a amené Ariane à tuer à son tour

l'assassin de son bébé. La montée du dégoût qu'elle ressent à l'égard de cet homme, qu'elle a pourtant aimé, s'exprime par toute une cohorte animalière qui incarne ce qui, en l'autre, l'attire et la répugne en même temps:

J'ai souvent rêvé de t'écraser  
de cette manière, Démokoussé.  
D'entendre ton miaulement sordide  
mourir au fond de ta gorge,  
après s'être ratatiné dans ton œsophage.  
Je ne sais pas pourquoi,  
j'ai toujours eu des hommes qui jouissaient en...  
en poussant des cris de chat.  
Je déteste les chats  
qui laissent leurs poils partout,  
se collent à vos jambes.  
Et pourtant, j'ai grandi parmi les chats,  
les moustiques, les araignées, les cafards.  
Les rats aussi.  
Une parfaite broussarde.  
La nuit, la forêt nous faisait entendre tous les bruits  
d'une faune, qui se sentait libre le soir tombé.  
Moi, blottie, dans les bras de grand-père,  
je m'endormais rassurée par la chaleur de sa main  
posée sur mon ventre et sa voix grave et lente.  
Aujourd'hui je fais la guerre aux bestioles familières.  
Elles ne sont pas à leur place dans une maison.  
Les hommes, non plus.

(Makhélé, 2006: 22)

Ces animaux, qui participent de la diégèse, restent le plus souvent dans l'invisibilité de l'espace dramatique. On ne les voit pas, mais ils sont là et s'offrent à l'imagination du spectateur.

Ce sont les chiens dans *La Fable du Cloître des cimetières*, une autre pièce de Caya Makhélé dont le personnage d'Ogba est friand, puisqu'illes accommode et les cuisine à toutes les sauces. Il se plaint même de ne pas en trouver à satiété. L'histoire est une variation sur le mythe d'Orphée. Makiadi est un clochard qui se réveille un matin avec une mission, celle de descendre aux Enfers pour retrouver une femme qui prétend l'aimer. La pièce raconte son voyage dans l'au-delà où il fait de nombreuses

rencontres et notamment celle d’Ogba, Dieu-Diable bonimenteur et mangeur de chien:

**Makiadi:** Pouvez-vous me dire comment retrouver et sauver ma bien-aimée?

**Ogba:** .... De combien de chiens disposez-vous? [...].

**Makiadi:** Aucun.

**Ogba, DÉPITÉ:** Ce pays me désole. Plus un seul chien. Dire qu'il fut une époque où vous pouviez plus sortir, parce que vos trottoirs étaient jonchés de déjections canines! C'était la belle saison. [...] À cette époque donc, il me suffisait de tendre la main pour attraper autant de canis familiaris que mon estomac souhaitait. D'autres temps, d'autres faims.

**Makiadi, ÉCOEURÉ:** Vous ne mangez que des chiens? Vous ne trouvez pas cela dégoûtant?

**Ogba, EXCÉDÉ:** ... J'ai appris à manger des chiens, je les trouve bons à mastiquer, ils fondent l'identité de mon estomac. Ne pensez-vous pas que nous vivons le siècle des identités?

**Makiadi:** Est-ce une raison?

**Ogba:** ... Que savez-vous du gigot d'épagneul à l'étouffée, de la manière dont il faut laisser reposer le gigot pendant deux jours pleins, le désosser jusqu'à la moitié du manche, l'orner intérieurement de deux bardes de lard, le ficeler sans oublier de le piquer de goussettes d'ail crues? Il faut savoir préparer la cocotte en y mettant de l'huile de palme. Il suffira d'y ajouter le gigot d'épagneul, couvrir hermétiquement et mettre au four chaud. Attendre, pas longtemps car l'odeur de la cuisson vous appelle bien vite. Il ne vous restera plus qu'à le sortir, l'arroser d'un peu d'eau. Ainsi il cuira jusqu'au cœur et sera paré d'une peau croustillante et délicieuse. [...] Je vais vous donner la recette du steak tartare de berger allemand... Non c'est trop simple à réaliser, on devine de suite ce qu'il faut faire. Tenez, plutôt celle de la tête de bouledogue à la sauce graine.

**Makiadi:** Gardez donc votre recette pour vous, donnez-moi plutôt un fétiche ou un autre visage pour aller en enfer.

(Makhélé, 1995: 50-51)

On retrouve encore le chien dans *Big Shoot* de Koffi Kwahulé, avec cette bête que l'on entend aboyer, hurler à la mort et qui erre dans la cité vide. La pièce se présente comme un curieux show où un homme vient, dans une ultime exhibition de cirque médiatique, offrir sa vie à un bourreau qui le constraint à avouer un crime qu'il n'a sans doute pas commis. Le bourreau impose à sa victime le nom de Stan. Les images qui

naissent de l'aveu sont celles macabres d'une femme embrochée sur un pique-feu et violée, tandis que Stan se remémore les aboiements du chien et que Monsieur refuse de croire qu'un animal puisse être encore survivant dans la cité. Pourtant, à la fin de la pièce, Monsieur vient d'exécuter Stan et la didascalie dit: "Soudain on entend un chien hurler à la mort. L'homme ouvre les yeux, l'oreille aux aguets. Nouveau hurlement à la mort" (Kwahulé, 2000b: 46).

Dans *Le Complexe de Thénardier* de José Pliya, ce sont les rats qui se faufilent dans les coins d'ombre de la maison. Madame reproche à Vido, une jeune fille qu'elle a recueillie chez elle et qui, au fil du temps, est devenue sa bonne à tout faire, de ne pas entretenir la maison comme il faudrait:

Par votre négligence, les rats sont de retour. Les rats, mon Dieu, les rats. Quel malheur. On les entend dans les placards, sous les fauteuils, derrière les portes. On les entend et ils ne meurent pas. C'est du laisser-aller. (Pliya, 2001: 14)

On pourrait aussi évoquer *La dame du Café d'en face*, un autre texte de Koffi Kwahulé où, cette fois, c'est un chat, qu'on ne voit jamais, mais pour lequel la vieille dame achète de la litière. Dans *P'tit-Souillure*, toujours de Koffi Kwahulé, il y a encore un chat sous les fenêtres, qui, la nuit, piétine les plantations du jardin, mais peut-être est-ce Ikédia, le visiteur nocturne aux yeux arc-en-ciel, qui se glisse dans le lit de la fille de la famille.

Ces "bestioles familières", comme dit Ariane, créent un espace dramatique et surtout une tension qui a à voir avec le désir, la vie nocturne, souterraine, cachée ; les profondeurs de l'ineffable, l'espace des pulsions, l'espace obscur qui reste inaccessible aux projecteurs, inaccessible au regard du spectateur et que celui-ci doit fantasmer à son tour.

## **2 PROJECTIONS MIMÉTIQUES ET MÉTAMORPHOSES ANIMALIÈRES**

Grillons, araignées, chiens, chats, rats, hyènes... construisent un bestiaire poétique à rattacher à l'univers des contes et à la matière proverbiale africaine. Dans *Bintou* de Kwahulé par exemple, on relève de

nombreux adages aux images animalières. La pièce se passe dans une cité où Bintou est une gamine de treize ans en rupture avec l'école et à la tête d'un gang de trois garçons qu'on appelle les Lycaons, du nom de cette race de chiens sauvages qui vivent en bande. Pour la ramener à la raison, la famille entreprend de lui faire subir le rite de l'excision. Mais Bintou meurt. Lors d'une dispute avec la famille, face à un oncle aux désirs incestueux, Bintou lance à sa tante jalouse qui la menace: "Que ton petit doigt touche le plus petit duvet de Bintou, et mes Lycaons – comme tu dis – viendront te traîner par la tignasse jusque dans la rue et exposeront ta nudité pour que chacun voit la gueule de la bête que tu caches sous tes pagnes" (Kwahulé, 1997: 7). Quant à sa mère qui voulait s'interposer, elle la dissuade: "Maman, ne mêle pas ta voix aux sifflements des serpents. Laisse-moi régler avec eux ces histoires de reptiles" (id.: 11).

Les personnages sont ainsi projetés dans une réalité animale, qui renvoie bien sûr à la profondeur sauvage de la cité: les Lycaons et les Pit-bull du côté des gangs de jeunes, les serpents du côté des adultes.

Chez José Pliya, ce phénomène de projection fonctionne en duo: la hyène et la rate, par exemple, dans *Le Complexe de Thénardier*, au moment où la Mère au cours d'un récit virtuel de délation se voit sous les traits d'une hyène, tandis que Vido, qu'elle menace, devient une "rate de bas égouts". La pièce évoque une situation de guerre génocidaire. La mère a sauvé la vie de Vido en la recueillant chez elle. Peu à peu la jeune fille est devenue la bonne à tout faire et la maîtresse du fils de la maison. Mais aujourd'hui Vido veut partir et la mère refuse d'accepter ses adieux. Elle fantasme les circonstances de sa dénonciation:

Je vous dénoncerai. On appelle ça une délation. C'est un acte intéressé, méprisable, abject même, qui se commet dans le secret, généralement la nuit, comme font les hyènes à l'orée des forêts. Je le ferai sans états d'âme, sans scrupule, avec même une pointe de délectation. Vertige de la trahison. Je raserai les murs humides dès potron-minet, à l'heure où les lampadaires respirent encore la rosée du soir... [...] Je croiserai les chiennes de l'aube, celles qui reviennent des bacchanales et des orgies de chair dans les tranchées boueuses. Elles auront le ventre lourd, les babines rouges de sang. Elles me reconnaîtront. Nous nous reconnaîtrons. Entre charognes, il y a de l'amitié. Je passerai tous les barrages, tous les points de contrôle. Je n'aurai pas à m'expliquer. Les gardes sentent ces choses-là: l'odeur des mouchards. C'est une odeur très

à la mode. Un parfum capiteux, à peine pestilental. On s'y fait très bien.  
(Pliya, 2000: 38-39)

Puis, elle met en scène sa déposition en convoquant une vision tout aussi fantasmatique d'une invasion de nuisibles dont Vido devient l'incarnation ratière et le ventre reproducteur. Bientôt on perd les limites de la métaphore, pour entrer dans un univers de complète transfiguration bestiale, autrement dit de totale déshumanisation:

Vi-do-min-gon, une rate de bas égouts qui s'est glissée chez moi, Monsieur le Juge, à mon insu. Quand je l'ai retrouvée, elle crevait la misère, elle faisait peine à voir. Par compassion, moi je l'ai recueillie, Monsieur le Juge. Je ne pouvais savoir qu'elle était recherchée. Très vite, elle a tout envahi: cuisine, grenier, salon, salle à manger. Elle a tout investi, elle et ses congénères. Vous connaissez ces bêtes-là, Monsieur le Juge, elles sont lubriques et insatiables. Elle s'est choisi un mâle, un être faible et lâche mais qui l'a fécondée. Il y en a partout, Monsieur le Juge, une colonie de rats. Les rats se multiplient malgré les pièges et les poisons. J'ai là, Monsieur le Juge, un super raticide, un poison foudroyant. Ils n'en meurent pas. Ils sont invisibles. J'ai beau lutter; je ne suis plus chez moi. Ma maison est une zone occupée. (Id.: 39-41)

Dans *Parabole*, une autre pièce de José Pliya, qui met en scène l'histoire du fils prodigue, on retrouve le principe du duo avec le bœuf et l'âne qui jouent ce rôle de figures animales médiatrices pour les deux frères si différents, si éloignés l'un de l'autre. L'aîné s'adresse à son frère en évoquant les qualités du bœuf, qui entretient commerce avec la terre face à l'âne qui se montre "hautain" et dérange l'ordre des choses. Cette évocation est clairement un contournement pour ne pas affronter directement le rapport à l'humain et esquiver tout dialogue:

**L'Aîné:** [...] L'âne a le regard hautain. Il ne sait pas courber l'échine ou bien il ne veut pas. L'âne peut vous toiser du regard. C'est son erreur. Ca brouille son discernement.

**Le Cadet:** ...

**L'Aîné:** Le bœuf bien au contraire connaît l'humilité. Le joug qu'on lui enlace autour du cou écrase son regard, le pousse vers la terre. C'est sa chance. La terre le tient en confidence à la longueur de foulée. N'allez pas croire que ce bel animal adore labourer. Il est comme tous les hommes,

un bourreau de paresse. Non, ce qu'il aime par dessus tout c'est son commerce avec la terre.

**Le Cadet:** ...

**L'Ainé:** Le bœuf, disais-je, connaît les hommes. D'instinct il se méfie des inconnus, ceux qui entrent dans l'étable avec suffisance et qui se croient en terre conquise; il se refuse aux prétentieux qui entrent dans l'étable comme dans une porcherie et qui, sans avertir, touchent à tout: âne, veau, brebis. Le bœuf n'aime pas l'indélicat qui s'agit en tout sens, qui fait beaucoup de bruit et qui empêche de ruminer.

**Le Cadet:** ...

**L'Ainé:** Mais plus que tout, le bœuf rejette l'étranger qui entre dans l'étable en criant: "Vous me reconnaissiez? C'est moi! J'étais parti, je suis rentré! Aimez-moi! Nous allons travailler!". (Pliya, 2003: 26-27)

L'Ainé se projette dans la figure du bœuf et l'utilise comme médiateur de ses propres griefs: " Ce n'est pas moi qui le dit c'est le regard du bœuf" (id.: 27) Mais il est bien question d'humanité et au détour d'une phrase, le masque tombe: "N'allez pas croire que ce bel animal adore labourer. Il est comme tous les hommes un bourreau de paresse.[...] le bœuf, disais-je, connaît les hommes. D'instinct, il se méfie des inconnus..." (ibid.).

Quant au Cadet qui, à son tour, raconte ses voyages, il évoque la métamorphose, quasi mythologique, de cette reine d'Abyssinie transformée en truie qui attachait ses désirs loin de la famille:

Elle m'a tout pris et je l'ai poursuivie de pays en pays jusqu'aux frontières de la Cimérie [...] J'ai fini par la retrouver dans une porcherie; une sorcière d'Egypte l'avait transformé en truie. J'ai donc vécu près d'elle, avec ses congénères, dans la copulation, dans la félicité. J'ai connu tous les vices et toutes les perversions et je les ai aimés. J'étais heureux dans les bras de ma truie d'Abyssinie. (Id.: 36)

La métamorphose animalière permet au personnage de dire l'inarticulable, d'identifier des sensations, des perceptions éminemment physiques. Une façon d'exprimer des sentiments qui régissent les relations humaines et qui passent par une perception charnelle et purement sensitive: la luxure, l'avilissement, la veulerie, l'éccœurement, l'envie irrépressible, la jalouse irraisonnée, l'impérieux désir, la haine, le mépris...

*Le Complexe de Thénardier* prend comme toile de fond le phénomène génocidaire: ces références aux animaux traduisent justement les relations de rejet, de haine et de mépris qui peuvent s'installer entre les hommes et montrent comment se construit tout un imaginaire bestial qui nourrit le racisme au point de conduire à des pulsions d'extermination.

Ce procédé de “transsubstantiation dramatique” régit même toute la poétique d'une pièce comme *Quêtes*, un autre texte de José Pliya, qui traite des rapports amoureux et de la circulation du désir entre le mari, la maîtresse, la femme et l'amant. Les personnages n'ont pas d'identité ni de caractère humain bien défini, mais leur comportement s'inscrit dans un parallélisme constant avec le monde animal. L'Épouse apparaît comme “une fourmi ménagère”, tandis que L'Époux est comparé à une hyène, “mammifère carnassier qui se nourrit de charogne”; Le Mari se définit comme un “lion trop longtemps endormi”, un “félin qui attend son heure”, tandis que la Femme se voit comme une panthère, une tigresse “qui part en quête”; L'Amant est un chien “qui montre les crocs si on le taquine” et la Maîtresse une araignée qui n'aime pas les cordages trop résistants. Et ces références animalières imprègnent les dialogues à travers l'usage de champs lexicaux qui ramènent au règne animal et permettent aux personnages de parler d'eux en exploitant une autre réalité, celle des bêtes, comme le fait L'Épouse en ouverture de la scène 3:

On connaît tous les fourmis et cette extraordinaire organisation qui régit leurs comportements. C'est un monde fascinant et qui, encore aujourd'hui, n'a pas fini de nous étonner. On connaissait tous la reine et ses exigences tyranniques sur la colonie; on vient de découvrir qu'au-dessus d'elle il y a un roi, machiste et féodal. On connaît tous les ouvrières, les guerrières et leurs célèbres compétences; on découvre aujourd'hui les ménagères, une nouvelle espèce. La fourmi ménagère a toujours existé, de tout temps. Mais l'ingratITUDE de ses fonctions plaide contre ses talents. Discrète, effacée, elle est toute dévouée au roi, à son roi. Tôt levée, elle lave, elle se lave, elle nettoie, elle range et arrange, elle prépare. C'est une travailleuse, une industrielle et qui a un goût exquis pour l'aménagement et la décoration intérieure des galeries royales. Elle ne se plaint pas. Dans la répartition des tâches fourmilières, elle a fait un choix: celui d'être au service du roi. (Pliya, 2005: 17-18)

Ces projections narratives ne restent donc pas au plan de la simple figure de style ou de la métaphore filée, elles se font réellement transfigurations, métamorphoses. Elles convoquent une fantasmagorie qui évoque l'univers et les pouvoirs du conte et amène le théâtre sur le terrain du fantastique. Ces dramaturgies s'appuient en effet sur les pouvoirs de la fable pour ouvrir un espace imaginaire où tout est possible et où le réel sort de ses gongs pour laisser entrevoir un autre monde. Dans ces projections animalières, il y a quelque chose du masque, non pas le masque de dissimulation, mais le masque tel qu'il se conçoit dans les rituels africains, le masque qui libère les énergies enfouies.

La tragédie de *Io* est entièrement construite autour d'une métamorphose animalière. Kossi Efoui a puisé pour cette pièce dans l'aventure mythologique de cette servante de Junon que Zeus séduit et que Junon par jalouse transforme en vache. Enceinte des œuvres de Zeus et harcelée par un taon qui la pique, *Io* s'enfuit en Afrique remontant jusqu'aux sources du Nil avant de retrouver son apparence et de mettre au monde Epaphos le Noir. *Io*, qui dans la pièce renaît dans le personnage d'Anna, incarne une vision sacrificielle du peuple africain, bête de somme en éternel exil, victime d'un viol ontologique.

Dans *Babyface*, une œuvre épistolaire de Kwahulé, l'hallucination de Mozati dit son incommensurable souffrance à la suite de la trahison du jeune homme qui a abusé de sa crédulité. Roulée, trompée, spoliée, ruinée, elle sombre dans la folie:

Et voici ce que Mozati voit dans le ciel: les douze vautours étendent Mozati, bras et jambes écartés devant l'Aveugle, comme une hostie, dans le feu du ciel. Le rapace enfonce, enfonce et enfonce sa tête aveugle dans les cuisses offertes de Mozati. Et Mozati voit en elle une lumière aussi grosse que le soleil. Au fur et à mesure que le cou rouge ouvre son sexe, Mozati sent la géhenne parcourir tout son sang en même temps que la lumière s'enfuit, se rétrécit, de plus en plus lointaine. [...]

L'Aveugle retire sa tête, le cœur de Mozati au bout du bec, et disparaît. Alors seulement, comme si le retrait de l'Aveugle avait été un signal, les douze charognards plantent becs et serres dans la chair de Mozati, l'ouvrent de toutes parts et se la disputent jusqu'à la dernière lamelle de chair. [...] Mozati, juste avant que la lumière en elle ne s'essouffle à jamais, pense C'est donc ça, et, soudain, une nuit d'Apocalypse s'abat sur la ville. (Kwahulé, 2000: 73-74)

Ces effets de transsubstantiation ramènent à l'abîme de l'inconnu, à l'étrangeté absolue de l'altérité. L'animal traduit l'éloignement d'un humain à l'autre et en même temps cristallise ce rapport de séduction et de fascination qui relie les hommes. L'autre reste irréductiblement l'inconnu, l'insoudable, l'imprévisible. Ce que dit le surgissement de cette animalité qui transfigure les personnages.

### **3 LA BÊTE COMME DÉTOUR FACE À L'ABÎME HUMAIN**

Aussi accepter l'autre en dépit des différences qui nous empêche de le comprendre, c'est être capable de voir en lui un individu, au delà de cette altérité qui nous le rend étranger, jusqu'à l'animalité.

C'est pourquoi dans *Big Shoot*, cette pièce de Koffi Kwahulé qui convoque l'éternel combat de Caïn et Abel, on retrouve la "transsubstantiation dramatique" mais sous une forme renversée, puisque c'est l'animal, tel qu'il est raconté, qui prend finalement des traits humains au moment où Monsieur évoque son porc, l'animal de compagnie de son enfance qui portait justement le nom de Stan, ce nom qu'il impose à l'Autre, à la fois partenaire et victime:

Quand j'étais enfant, je voulais un chien ; papa détestait les animaux en général et les chiens en particulier. Alors maman m'a offert un porc, un porcelet, en guise d'animal de compagnie. Je l'ai appelé... Evidemment tu sais comment je l'ai appelé?

Stan.

Partout où j'allais, Stan me suivait. Ça n'a pas l'air comme ça mais c'est très malin, un porc, plus malin qu'un chien, infiniment plus attachant aussi. Et puis ça ne pue pas, contrairement à ce qu'on pourrait croire ; ça pue le porc, et c'est une bonne odeur, le porc, une odeur de bacon. Stan était tellement poétique que même papa s'y est laissé prendre. Peu à peu, mon père a réussi à en faire son compagnon. A mes détriments. Il l'emménait partout, au travail, chez ses amis, à ses fêtes... Stan mangeait à notre table, et le soir il dormait dans le lit de mes parents, entre mon père et ma mère. C'est comme ça que l'idée m'est venue de tuer Stan. Puisque son affection m'était enlevée, il fallait que je le tue afin que plus personne d'autre ne puisse en jouir. Après tout c'était mon porc. Je l'ai entraîné très loin, hors de la cité, dans la forêt. Je l'ai ligoté à un arbre. Lorsque j'ai levé le marteau pour lui fracasser le

crâne, Stan m'a regardé et ses yeux souriaient. Pour la première fois je l'ai vu sourire. Et tout s'est effondré. Soudain, ce n'était plus "mon porc"; ce n'était pas non plus un être humain. Il était Stan. Lui. Tout simplement Stan. Stan est mort beaucoup plus tard, très vieux, de sa bonne mort, dans son lit, entre mon père et ma mère.

(Kwahulé, 2000: 41-42)

Convoquer la bête, c'est exprimer l'altérité absolue. Cet abîme d'inconnu qui a à voir avec l'angoisse de la perte de soi et de la mort. Les paroles énigmatiques de Monsieur, à la fin de *Big Shoot* ont une résonance biblique que l'on peut interpréter dans ce sens: "C'est fatal... la bête annonce toujours la femme" (id.: 46). Il y a une dimension très charnelle, voire sexuelle, dans la relation aux images animalières de ce théâtre, et en même temps la mort n'est jamais très loin, la tentation non plus. Car cet abîme d'inconnu se fait attraction-répulsion. Dans *Bintou*, la bête est clairement associée au sexe de la femme. La jeune adolescente parle de "la gueule de la bête" que sa tante cache sous ses pagnes et provoque ceux qui se persuadent que Bintou ne porte pas de culotte en utilisant le mot de "muselière".

Pour Ariane, dans le monologue de Caya Makhélé, l'évocation des animaux exprime l'attraction sexuelle et le dégoût de la jeune femme pour l'altérité mâle, un dégoût qui la conduit jusqu'au meurtre.

L'exacerbation sensuelle passe par la dimension olfactive. Des odeurs sont presque toujours associées à ces images animalières. Odeurs de moutarde du cafard écrasé dans *Les travaux d'Ariane*, fumet de cuisson des chiens dans *La Fable du cloître*, odeur pestilentielle de la charogne dans *Le Complexe de Thénardier*, effluves du porc Stan qui sent bon le bacon dans *Big Shoot*... Ce sont aussi des images de chair: les mamelles de la hyène, les babines rouges de sang dans *Le Complexe de Thénardier*, les cuisses offertes de Mozati où le rapace enfonce sa tête dans *Babyface*... ou Ariane qui rêve d'avoir "le dos lacéré par les griffes d'un grand fauve noir" et dont l'amant n'est finalement à ses yeux "qu'un nain au corps poisseux comme de l'huile de palme, et miaulant à tout va" (Makhélé, 2006: 21).

Entre Eros et Thanatos, les bêtes chez Koffi Kwahulé sont des psychopompes qui accompagnent dans le monde des morts: le chien de *Big Shoot*, les corbeaux de *Cette vieille magie noire*, les vautours qui

arrachent le cœur de Mozati dans *Babyface*, le grand oiseau rouge qui emporte Bintou et avec lequel elle se confond en mourant...

Il est enfin venu  
Mon grand oiseau écarlate aux ailes d'or  
Mon sang est un grand oiseau  
Qui me porte et m'emporte sur ses ailes de feu  
Je suis le grand oiseau  
Qui s'enfonce dans l'attente sanglante du ciel  
S'engouffre en moi l'impatience bandée du vide  
Je suis le grand oiseau rouge  
Oiseau... cercle... ligne... point...  
Je suis... je suis... je suis.

(Kwahulé, 1997: 45)

La relation à la mort est l'enjeu même de l'histoire de Stan dans *Big Shoot*. La présence des rats qui infestent les recoins de la maison est aussi intimement liée à la mort annoncée de la Mère dans *Le Complexe de Thénardier* de José Pliya. C'est la recette du raticide qui la tue, comme si dans sa folie d'épurer, d'assainir la maison, de la débarrasser de ce qui grouille dans l'ombre, comme au tréfonds de son imaginaire, elle s'anéantissait elle-même, puisqu'elle s'administre le raticide.

Ces visions animalières sont pétries de sensualité parce que les images expriment ce que les mots ne peuvent identifier et qui est finalement de l'ordre du grand mystère, cette part du vivant qui reste étranger à l'homme.

Bœuf, âne, chien, chat, hyène, rat, serpent, cafard, porc, vautour ou corbeau, ce sont des bêtes familières, chargées de symboles, mais qui habitent les œuvres dramatiques avec la simplicité des contes, et entr'ouvrent la porte de l'inconnu. Bêtes et bestioles mettent en scène l'ineffable et travaillent l'imaginaire au plan de la perception sensible.

Ces animaux dramatiques, figures diégétiques ou transfigurations des personnages, participent du détour, de ce pas de côté que Jean-Pierre Sarrazac, dans *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, appelle “la ruse de Persée”, cet écart nécessaire pour ne pas être sidéré par la Méduse. Le détour par l’animal apprend à accepter l’abîme humain. L’Autre est irréductible à soi, mais il faut apprendre à vivre avec cette irréductibilité qui fait la solitude fondamentale de l’homme. Ce théâtre ne cesse de convoquer la bête pour tenter de mieux vivre ensemble.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- EFOUI, KOSSI (2006) *Io (tragédie)*, Limoges: Le bruit des autres.
- KWAHULE, KOFFI (1993) *Cette vieille magie noire*, Carnière: Lansman.
- (1997) *Bintou*, Carnières: Lansman.
- (2000a) *P’tite-Souillure*, Paris: Théâtrales.
- (2000b) *Big Shoot*, Paris: Théâtrales.
- (2000c) “Babyface”, dans *Le Marchand de fables est repassé*, Bruxelles: Editions Luc Pire.
- (2006) *Babyface*, Paris: Gallimard.
- MAKHELE, CAYA (1995) *La Fable du cloître des cimetières*, Paris: L’Harmattan.
- (2006) *Les Travaux d’Ariane*, Paris: Asphalte.
- PLIYA, JOSÉ (2001) *Le Complexe de Thénardier*, Paris: L’Avant-scène théâtre.
- (2003) *Parabole*, Paris: L’Avant-Scène théâtre.
- (2005) *Quêtes*, Paris: L’Avant-Scène théâtre.