



**Thèse Présenté par
Ibrahima BA**

**UNIVERSITE CHEIKH
ANTA DIOP DE DAKAR**

**LA TRADITION DANS
LE THEÂTRE DE
CHEIK ALIOU NDAO**

Année Universitaire 2002-2003

12 MARS 2003

05.05.03

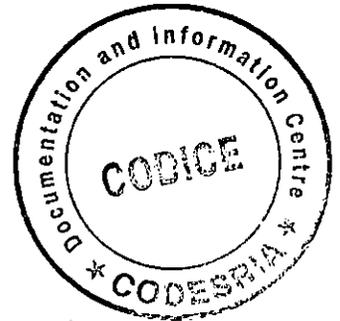
UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR

BAI

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

12569

DEPARTEMENT DES LETTRES MODERNES



**LA TRADITION DANS
LE THEÂTRE DE
CHEIK ALIOU NDAO**

Doctorat de 3e Cycle de Lettres Modernes

Présenté

par Ibrahima BA

Sous la Direction du Professeur

Ousmane DIAKHATE

Année Universitaire 2002-2003

DEDICACE

➤ A la mémoire de mon frère Aîné **Amidou Mambi BA**, professeur de lettres modernes, décédé accidentellement à Saint-Louis du Sénégal en 1978, à la fleur de l'âge. Tout au long de cette vie brève, cet homme au grand cœur s'est illustré par une générosité, un humanisme, un sens de la Justice, un esprit de solidarité et de partage et le tout couronné par une intelligence pétillante et un engagement résolu pour les causes nobles et les idéaux progressistes d'égalité et de paix.

Cette richesse morale qu'il a intensément portée le plaisir et le goût de la lecture, qu'il a éveillés en moi, constitueront toujours un héritage d'une valeur inestimable.

Pour cela, je lui en serai à jamais reconnaissant. Plus qu'un frère de sang, il fut un guide et un modèle et a tenu tous les rôles dans ma formation.

➤ Je dédie ce modeste travail :

- A mes parents, à mon épouse, mes enfants, mes frères et sœurs, mes cousins et oncles, à mes beaux-parents.
- A mes amis,
- A tous mes collègues du Lycée Valdiodio NDIAYE de Kaolack et du Lycée Malick SY de Thiès,
- A l'atelier théâtral «Repères» du Lycée Malick SY
- A ATL'ART (A l'association culturelle et à tous les membres).
- A madame BA, secrétaire au CFJ et à l'ensemble du personnel du CFJ pour le soutien inestimable.
- A la direction des cours privés Excellence de Thiès (CPEX) pour le soutien appréciable.

* Remerciements

Je remercie mes frères Mamadou BA et Amady BA et mes jeunes frères Souleymane BA, Ousmane BA, Aliou BA "Ifra" et leur famille pour leur soutien moral et matériel, sans oublier ma sœur Marième BA, qui a confectionné courageusement ce modeste travail.

Je remercie :

⊙ - Mes amis Thierno Bocar KANE, Ibrahima MBAYE, Mouhamadou Moustapha DIAW, Aliou DIOP, Souleymane AÏDARA, Adama COLY, Abdourahmane KANE, Ibrahima DIENG, Mapaté BA, Latyr FAYE, Amadou SOW, pour le soutien moral et matériel.

⊙ - Les Professeurs Madior DIOUF et Ousmane DIAKHATE, pour le travail d'encadrement et de formation, qu'ils trouvent ici l'expression de la profonde reconnaissance.

⊙ - Le maître de conférence Amadou LY et le maître assistant Mamadou BA, du département de lettres modernes, pour l'appui et l'encadrement.

⊙ - Je remercie tous les assistants, maîtres-assistants et professeurs de la faculté des lettres de l'Université Cheikh Anta DIOP de Dakar, pour le travail constant d'encadrement et de formation.

⊙ Je remercie le Conseil pour le Développement de la Recherche en Sciences Sociales en Afrique (C.O.D.E.S.R.I.A) pour sa contribution appréciable à la réalisation de ce travail.

☐ S O M M A I R E

Introduction.....7

1^{ère} Partie : Les survivances de la tradition dans
la composition dramatique et l'écriture..... 17

➤ Chapitre I : La composition dramatique.....18

1.1 - L'inspiration.....19

1.1.1 - L'histoire.....20

1.1.2 - La politique.....28

1.1.3 - L'actualité.....30

1.2 - Le paratexte.....33

1.3 - La structure..... 36

1.4 - La thématique.....44

1.4.1 – La lutte contre les forces oppressives pour la liberté.....	45
1.4.2 – La gestion du pouvoir politique.....	52
1.4.3 – L'Amour.....	62
1.4 4 – La sauvegarde de l'héritage traditionnel... . . .	72
1.5 - <u>Les personnages</u>.....	79
1.5.1 - Les principaux personnages, tenants du pouvoir politique.....	84
1.5.2 - Les personnages féminins de la lignée royale.....	88
1.5.3 - Les personnages traditionnels (griots – courtisans).....	92
1.6 - <u>les conflits et leur rapport aux conceptions traditionnelles et croyances</u>.....	101
➤ Chapitre II : L'écriture.....	112
2.1- <u>Le traitement de l'espace et du temps</u>.....	113
2.1.1 - L'espace.....	113
2.1.2 - Le temps.....	124
2.2 - <u>Le style</u>.....	135
2.2.1 - Le ton.....	136
2.2.2- La poésie du langage.....	144

2^{ème} Partie La réalisation spectaculaire165

➤ **Chapitre III : La Mise en Scène**.....166

- 3.1 - Les formes d'expression traditionnelle :**169
Le chant, la musique et la danse
- 3.2 - Le décor et la scénographie**..... 179
- 3.3 - Les acteurs et le jeu**.....185

➤ **Chapitre III: La Réception**..... 191

- 4.1 - Le message** 192
- 4.2 - Le public**203
- 4.3 - Les lieux théâtraux**.....210
- 4.4- Les moyens et la diffusion**..... 217

CONCLUSION227

BIBLIOGRAPHIE231

■ INTRODUCTION

Ambitionner de déceler, d'explorer, et de décrypter les marques de la tradition et comprendre comment celles-ci structurent et organisent la production théâtrale d'un homme dont l'être et l'œuvre tout entiers se sont fortifiés et continuent de se nourrir de la sève de culture originelle, quelle prétention !

C'est, comme, qui dirait, outrageusement, s'efforce d'enlever, puis démêler les fils d'une étoffe de soie. Tant l'homme se confond avec la tradition.

En effet, chez Cheik Aliou NDAO, le patrimoine culturel constitue la source fertile et inépuisable de la veine artistique. Il a justifié sa philosophie de l'existence et a servi de prétexte à son œuvre.

Pour sauvegarder la culture nationale et les valeurs fondamentales qu'elle secrète, et pour encore porter le message aussi loin que possible, en vue de toucher le plus grand nombre de compatriotes, le dramaturge lors d'une table ronde réunissant les écrivains sénégalais à l'école normale supérieure de Dakar, au mois de Mars 1995, nous fit cette terrible confidence :

Je vais cesser d'écrire en français.

Cette langue n'arrive plus à habiller mes émotions¹

L'aveu de Cheikh Aliou NDAO ne saurait être plus explicite pour traduire l'enracinement de l'homme de lettres qui étouffe à devoir se servir d'une langue étrangère, reste-t-elle une langue d'adoption, pour exprimer l'âme et la pensée africaines.

Pourtant, nous soupçonnons que ce malaise en masque un autre. Celui d'être tenu de se conformer à des règles héritées du classicisme français et de la renaissance italienne dans l'organisation du récit dramatique.

1. NDAO (Cheik Aliou) « Table ronde sur les écrivains et la langue française » E.N.S Dakar, Mars 1995

Ces préceptes qui fondent une architecture théâtrale devenue « *temple d'airain* » parce que consacrée sous d'autres cieux par l'autorité académique, Cheik Aliou NDAO les bousculera sans les démolir toutefois, en y exprimant savamment les marques sûres de la culture nationale.

L'exploration à laquelle se destine cette étude propose justement d'en identifier les empreintes et les manifestations pour tenter d'en comprendre les mécanismes esthétiques et les fonctions dans l'œuvre dramatique de Cheikh NDAO. Voilà soulignées, les raisons de l'intérêt du choix d'un tel sujet.

Dans sa préface à *l'Exil d'Albouri*², Bakary Traoré faisait remarquer :

dans ce monde où l'homme devient chose, où nous sommes en face d'une dévalorisation du monde sur une trajectoire où le mépris domine, il s'agit de restituer le noir dans sa dimension humaine. Et pour cela, il nous paraît d'abord essentiel de valoriser la fonction de l'art africain plus particulièrement du théâtre, un des aspects essentiels de la culture. Il faut préconiser le théâtre, parce que tout comme l'être humain a besoin d'oxygène, il a besoin de théâtre. Au contraire de l'idéologie, l'art rétablit la dialectique du monde : de participation et de dialogue. Il s'agit à travers l'apport africain de redonner au monde sa signification profonde en le reclassant dans sa vitalité profonde. Quand la mythologie s'effondre, c'est dans la poésie, c'est dans le théâtre que s'allume la haute passion des peuples pour l'éclat. La question ? C'est l'enracinement dans le particulier, le dépassement et l'enracinement dans l'universel.

Le Théâtre africain, c'est d'abord dans l'homme, dans l'émotion de l'homme. C'est pourquoi, on ne peut séparer le théâtre du sort de l'Africain, du sort de l'Afrique. Il s'agit pour l'Afrique de préserver et de garder son assurance historique - le danger, c'est la dépersonnalisation³

2. NDAO (Cheik Aliou), *L'Exil d'Albouri*, Paris, Oswald, 1967

3. TRAORE (Bakary) . in préface *l'Exil d'Albouri*, Dakar, NEA 1985. P.9-10.

Dès lors, théâtre et tradition se rendent mutuellement service dans la jeune littérature négro-africaine écrite : le premier se servant du second pour renouveler ses techniques naguère empruntées au classicisme français et italien ; le second, utilisant le premier comme cadre artistique pour revitaliser des valeurs et pérenniser des vertus.

Néanmoins, il nous semble important de relever les équivoques et confusions sémantiques possibles dans l'emploi du mot tradition.

Réfléchir autour d'un concept si galvaudé dans l'évocation de la vie et de l'histoire des communautés humaines, utilisé à l'emporte pièce et indifféremment à chaque fois qu'il s'agit de relater des usages, des coutumes, mœurs, faits de civilisation, modes de vie, pratiques rituelles, culturelles, constitue apparemment une cogitation peu digne d'intérêt. Par un usage abusif, l'expression courante en a banalisé l'acception, mettant confusément dans son contenu tellement d'éléments disparates et divers qu'il n'en faut le sens commun s'en réfère toujours à l'histoire, au passé, à l'héritage et au legs ancestral dans la représentation de la tradition.

L'élasticité du concept ne facilitera donc pas l'éclairage qu'il nous faut pourtant apporter pour les besoins de notre étude. Pour l'élucidation du mot tradition, nous emprunterons l'essentiel de notre réflexion à la sociologie, notamment aux travaux de Georges Balandier, *Sens et puissance*⁴, de G. Deleuze, *Différences et répétitions, tradition et continuité*⁵ dans les cahiers internationaux de sociologie, d'Emilio Willems, *Dictionnaire de sociologie*,⁶ de Michel Dufrenne *Note sur la tradition*⁷, d'Abdoulaye Bara DIOP, *Société Woloff, Tradition et changement*⁸ de Cheikh Anta DIOP, *Nations nègres et culture*.⁹

4. Balandier (Georges) *Sens et puissance*, Paris, Payot, 1971

5. Deleuze (G) article « Différences et répétition, tradition et continuité dans les cahiers internationaux de Sociologie » Paris, P.U.F 1968

6. Willems (Emilio) *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Librairie Marcel Rivière et Cie, 1961 - Série A. Auteurs Contemporains P.252-258

7. Dufrenne (Michel) « Note sur la tradition », art. Paris, Seuil, Cahiers internationaux de sociologie, Vol. III, Cahier dirigé 2^{ème} année, 1947, P.158-169.

8. 1968 DIOP (Abdoulaye Bara) *La Société Woloff, tradition et changement*, Edition Karthla, Paris,

9. DIOP (Cheikh Anta) *Nations, nègres et culture*, Paris P.A. . 1955

Mais aussi à la littérature, et précisément à l'ouvrage de Mohamadou KANE, *Roman africain et tradition*.¹⁰

De son origine latine, « tradere », « remettre », « transmettre », nous ne retiendrons de l'étymologie, que la signification qui implique l'idée d'une transmission non matérielle celle-là ayant connu une plus grande fortune que le sens relatif à la remise matérielle (d'une chose mobilière). La distinction est d'importance – Mohamadou KANE, citant *l'Encyclopédia Universalis*¹¹, apporte la précision suivante :

« il faut éviter de confondre entre eux deux verbes que sous-tend la notion de « tradition » : « remettre » et « transmettre », « tradere » et « transmittere »,

Le premier se rapporte à une « chose remise » ou à un « objet livré », selon une convention ou un contrat entre les parties.

Le second répond à l'acte même de la transmission entre les sujets, et désigne non seulement des contenus, mais aussi des opérations et une fonction de portée universelle, car, de même que l'invention ne peut être réduite à la description, à l'histoire ou à l'analyse des objets inventés, la tradition ne saurait être celle des « contenus » transmis, qu'il s'agisse de faits, de coutumes, de doctrines, d'idéologies ou d'institutions particulières.

La tradition ne se borne pas, en effet, à la conservation, ni à la transmission des acquis antérieurs : elle intègre, au cours de l'histoire, des existants nouveaux en les adaptant à des existants anciens. Sa nature n'est pas seulement pédagogique : elle apparaît aussi comme dialectique et ontologique :

*La tradition fait être de nouveau ce qui a été ; elle n'est pas limitée au faire savoir d'une culture, car elle s'identifie à la vie même d'une communauté*¹²

10. KANE (Mohamadou) *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA. 1982 P.24-25)

11. *Encyclopédia Universalis*, Vol 16, (Mai 1974) P. 228-231

12. KANE (Mouhamadou) Citant *l'Encyclopédie Universalis*, Vol 16 (Mai 1974) P.228-231

Dans le dictionnaire de sociologie, un éclaircissement est apporté sur les rapports entre les différents concepts afférant à l'idée de tradition, tels ceux d'habitude et de coutume :

coutume : habitude qui est socialement apprise, socialement accomplie et socialement transmise. Ce qui se fait dans une société donnée, en référence à un système de valeurs plus ou moins implicite. En ce sens, une coutume peut être rattachée à un « pattern » (modèle) propre à une société donnée.

L'habitude est donc individuelle et la coutume sociale. Pour certains, la coutume est difficile à différencier de la tradition, mais cette dernière impliquerait une idée de valeur, tandis que la coutume serait un usage préétabli¹³.

Il ressort de ces éclaircissements que, contrairement à l'opinion couramment admise qui lie la tradition à cette notion désuète charriant dans ses multiples variations sémantiques, faits bruts du passé transmis intacts, usages rétrogrades millénairement établis, archaïsmes plats, féodalismes inadaptés et navrants, autant de péjorations lexicales que la réalité immatérielle, globale, dynamique et dialectique du concept, récuse tout à fait. Le discours sociologique a rétabli la vitalité du mot.

Si la tradition fait être de nouveau ce qui a été, cela n'équivaut jamais à une exhumation imitative mécanique, ce serait alors simplement de la féodalité naïve. La réactualisation du fait, de l'acte ou de la valeur transmise, intègre forcément des existants nouveaux inhérents à l'évolution politique, économique, religieuse de la communauté dans un processus dialectique très dynamique. L'acte transmis subit, de fait tous les réaménagements utiles imposés par le nouveau contexte. Chemin faisant, il s'adapte en se libérant de tous les artifices propres à l'ancien ordre.

Et même s'il les conservait dans l'acte, le fait ou le cadre institutionnel, dans le rituel, ce serait dans une symbolisation tellement réductrice qu'elle n'en obstruerait nullement les manifestations nouvelles réadaptées.

Les anachronismes craints, imperceptibles, se dissoudraient comme tout naturellement dans une mouvance harmonieuse exigée par le nouveau mode de vie.

Réanimé par cette dynamique nouvelle insufflée par les préoccupations de l'heure, il régénère, se fortifie en ne portant cependant que l'essence ou la quintessence du fait ou de la valeur qui l'avait engendré dans le passé. La société pérennise l'acte traditionnel parce qu'elle y trouve son compte, par son biais, elle règle ses besoins mais, l'assassine dès qu'il va à contre courant de son évolution et de son équilibre. A moins d'un bouleversement d'une origine extérieure qui désintégrerait ses structures fondamentales, la collectivité préserve toutes ses références globales, liées aux différents aspects de sa vie et qui bénéficient de l'adhésion et de la caution populaires.

Et ces références, plus que dans « l'objet remis » dans le fait matériel transmis, nous avons la chance de les retrouver pérennes dans l'éthique, dans l'ontologie, dans les principes de vie et dans la philosophie. Ce qui fait dire à Mohamadou KANE que :

le concept de tradition, renvoie à l'idée de valeurs, de patrimoine culturel, de transmission et de continuité. En outre, les traditions sont globales, elles embrassent tous les aspects de la vie, l'ontologie comme l'idéologie, la morale comme l'imaginaire. Elles forment la physionomie d'un peuple en ce sens, qu'elles constituent comme autant de facteurs de différenciation d'avec les autres peuples, tant sur le plan de la philosophie que de la sensibilité, de l'être comme des postulations. En fait, pour bien saisir l'approche du concept de tradition, il faudrait s'arrêter au sens du mot Woloff « Cosaan ». Ce dernier désigne le passé, l'origine, le point de départ. Il renvoie à un ensemble de valeurs, à des modèles et constitue une sorte d'incitation à régler sa vie en fonction d'une certaine exemplarité du passé. Le mot « Cosaan » réfère à une relation au monde, donc à une morale, comme à un ensemble de postulations.¹⁴

14. KANE (Mouhamadou) Roman africain et tradition, Dakar, NEA, 1982

Aussi la rencontre de l'individu avec cette réalité énergique correspond elle à ce que le sociologue français Georges Balandier dans *Sens et Puissance*, appelle le traditionalisme fondamental :

*celui qui tente d'assurer la sauvegarde des valeurs, des agencements sociaux et culturels fortement cautionnés par le passé par opposition au traditionalisme formel qui est maintien des institutions, des cadres sociaux ou culturels, dont le contenu s'est modifié ; de l'héritage du passé, seuls certains moyens sont conservés ; les fonctions et les buts ont changé*¹⁵ .

Porteur de cette vision positive et dialectique de la tradition et de l'histoire, Cheik Aliou NDAO l'installera dans son intégralité au théâtre ; genre plus franchement apte à traduire la totalité des manifestations de la vie. Il est le lieu géométrique de tous les arts : geste, parole, chant, danse.

Le théâtre négro-africain est alors musique, c'est à dire rythme, la réalité essentielle qui anime et explique l'univers, il est communion, source d'émotion, force vitale, germe générateur. Les leçons historiques, politiques et sociales jouées, frappent plus que tous les slogans et discours. Dans ce sens, Guillaume Oyono dira :

*Ce n'est qu'en le divertissant réellement qu'on peut espérer amener le public à prendre conscience de certains aspects de notre culture, de la source vive, riche et féconde de notre tradition, de notre vie sociale*¹⁶

L'autre intérêt qui relève d'un ordre sociologique et didactique, se fonde sur cette appréciation précise : le théâtre est l'un des modes d'expression culturelle les plus anciens et les plus populaires dans le monde en général et en l'Afrique en particulier ; l'engouement qu'il suscite auprès des peuples négro-africains tient d'abord à sa fonction historique, religieuse et culturelle, ensuite à sa nature puissamment pédagogique.

15. Balandier (GEORGES) *Sens et Puissance*, Paris, Payot) 1971 – P. 121

16. OYONO (Guillaume) prologue *Trois prétendants un mari* : Paris Clé, Edition, 1964 – P.12

Par exemple, il n'est que de se référer à la passion des Sénégalais pour un de ses dérivés, le téléfilm pour le constater – Barthélémy KOTCHY faisait remarquer que

le théâtre est le lieu géométrique de tous les arts. Il est dans société communautaire un moyen de sédimentation. Il informe, forme. Il est source de culture et pédagogie de prise de conscience. Il est dans ces pays du Tiers-monde ou 70 % des habitants sont analphabètes, le moyen le plus propre à révéler à la génération présente, souvent profondément déracinée, cette Afrique d'hier si riche de science et de sagesse ^{16'}

La passion de Cheik Aliou NDAO pour la tradition, trouverait-elle là son explication ?

Comment réactualiser, réadapter et vers quelle direction réorienter le discours dramatique et l'art scénique africain si étonnamment féconds d'esthétiques de renouvellement et de valeurs sociales et humaines dans un contexte négro-africain d'une crise aiguë des repères culturels et moraux, des pertes de références civilisationnelles ? Et mieux, comment réinjecter, propager et diffuser largement au sein des masses africaines si « friandes » de quatrième art, par la pédagogie de l'exemple, tout l'humanisme négro-africain traditionnel dont le théâtre de Cheik Aliou NDAO est porteur, pour enfin cultiver, ressusciter et exhumer la mystique de l'honneur, de la dignité, du travail et de la solidarité, autant de valeurs en souffrance aujourd'hui dans l'Afrique ? Nous considérons qu'il s'agit d'enjeux de taille, Jean ZIEGLER, professeur à l'Université de Genève, de passage à Dakar et invité à l'émission de la télévision nationale du 30 Mai 1999 « En toute liberté » à la question de savoir d'où lui venait cette passion pour l'Afrique, déclare :

ma passion de l'Afrique ne se justifie raisonnablement que parce que l'Afrique est porteuse encore de valeurs de résistance, de solidarité, de fraternité, devant un monde où le capitalisme financier, la maximalisation des profits ont anéanti tout l'humanisme ailleurs. ^{16''}

16' Kotchy (Barthélémy) : « Discours inaugural » in Actes Colloque sur le théâtre négro-africain Abidjan – Ecole des Lettres et Sciences Humaines 15-20 Avril 1970 - P.9

16''. Ziegler (Jean) : Emission « En Toute Liberté » Télévision Nationale du Sénégal du 30/05/99 - 21 h

L'intérêt de cette approche réside donc autant dans la mise en exergue de la dimension humaine de l'œuvre dramatique de Cheik Aliou NDAO que dans la prospection de sa démarche esthétique novatrice, inspirée fortement des règles artistiques de la tradition africaine.

Considérant également que le théâtre constitue encore «le parent pauvre» de la recherche universitaire africaine, nous aurons voulu par cet éclairage modeste, apporter la touche symbolique qui ouvrirait la voie à de plus grandes études sur le genre et qui encouragerait du même coup les directions et les institutions de recherche à appuyer, par l'encadrement matériel et pédagogique, les essais critiques qui doivent environner et nourrir le théâtre. L'art dramatique mérite une telle considération, car le théâtre africain, c'est d'abord en l'homme, dans l'émotion de l'homme.

C'est pourquoi, on ne peut séparer le théâtre du sort de l'Africain, du sort de l'Afrique. Robert Cornevin, à ce titre, indiquait que :

L'Afrique apporte une nouvelle dimension historique au monde. Que les hommes de théâtre le comprennent et cherchent dans l'incomparable fonds historique de l'Afrique noire les sujets, les personnages plutôt que de se lancer dans de hasardeux syncrétismes scéniques afro-anglo-saxons qui, pour certains offensent la mémoire de Shakespeare et pour d'autres, offensent les traditions africaines ¹⁶

L'œuvre dramatique de Cheik Aliou NDAO traduit résolument cette tendance, mais faudrait-il, pour récupérer toute la dynamique esthétique et humaine dont elle est porteuse au profit de la revitalisation de la culture traditionnelle, faire émerger une critique littéraire digne, par une recherche prospective et analytique méthodique, d'en manifester toute la quintessence. Pour les besoins de notre étude, nous visiterons tout le théâtre de Cheik Aliou NDAO, tout en privilégiant sa production dramatique dont l'espace se situe en Afrique : *L'EXIL d'Albouri*¹⁷, *Le Fils de l'Almamy*, suivi de *la Case de l'homme*¹⁸, *Du sang pour un trône ou Gouye Ndiouli un Dimanche*¹⁹.

16". Cornevin (Robert), Le Théâtre en Afrique noire et à Madagascar, Paris, Le Livre Africain 1970

17. NDAO (Cheik Aliou), L'Exil d'Alboury Paris, OSWALD 1967.

18. NDAO (Cheik Aliou), Le Fils de l'Almamy, suivi de la Case de l'Homme, Paris, P.J 73 OSWALD 1973

19. NDAO (Cheik Aliou), Du Sang pour un trône, ou Guy N'jully un Dimanche, Paris l'Harmattan, 1983.

Nous ne négligerons pas pour autant les deux pièces, ayant pour cadre l'Amérique du NORD pour la *Décision*²⁰ et l'Amérique Latine (du Sud) Pour l'*Ile de Bahila*.²¹ Nous nous intéresserons à elles, pas uniquement pour leur lien historique et culturel avec l'Afrique. Ce seul point de vue, d'ailleurs méritait qu'on insérât ces œuvres au cœur de notre étude. Mais mieux, Chez Cheik Aliou NDAO, l'imaginaire artistique et l'inspiration littéraire, restent fortement tributaires des schèmes de la culture traditionnelle, quelque soit l'univers décrit, fût-il situé hors d'Afrique.

Aussi articulerons-nous cette recherche autour de trois grands centres d'intérêt éclatés en quatre chapitres : nous étudierons comment dans la composition dramatique et de l'écriture, Cheik Aliou NDAO, exploite la tradition comme ressort dramatique pour l'intensité pour l'intensité tragique ; deuxièmement, comment dans la représentation, des mises en scène s'en sont servies comme source de renouvellement esthétique ; et Cheik Aliou NDAO, utilisant la tradition comme masque pour une pédagogie de prise de conscience, prétexte pour de grandes leçons politiques et morales, quel accueil un certain public réservera-t-il aux spectacles réalisés à partir de son œuvre théâtrale ?

20. NDAO (Cheik Aliou), *La Décision*, Paris, OSWALD 1967

21. NDAO (Cheik Aliou), *l'Ile de Bahila* ; Paris, P.A - 1975.

1^{ère} Partie : Les survivances de la tradition dans la
composition dramatique et l'écriture

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

➤ Chapitre I : La composition dramatique

*Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles, ni modèles. Ils étouffent toute imagination puissante et pervertissent le goût du public*²².

Sans aller jusqu'à cet extrême et faire totalement sien ce discrédit jeté sur les règles théâtrales par Victor Hugo dans sa fameuse préface de *Cromwell*, Cheik Aliou NDAO conservera une liberté artistique telle que chacune de ses pièces de *L'Exil d'Albouri*²³ à la toute dernière née, *Du Sang pour un trône*,²⁴ manifeste une avancée dans l'exploration créatrice qui le rapprocherait davantage au plan de la confection, de l'architecture et de la composition dramatique de l'univers de la culture nationale.

Mais ces structures théâtrales, dans le même temps qu'elles portent vivantes les marques sûres de la tradition, s'inscrivent dans une universalité certaine qui les rend poreuses à tous les souffles féconds de la dramaturgie classique et contemporaine.

C'est à ce niveau que s'exprime l'originalité de Cheik Aliou NDAO. Sa composition dramatique, progressivement, étale une ambivalence qui est d'abord soucieuse de valoriser les formes traditionnelles sans ignorer les lois classiques et académiques du théâtre autour desquelles il ne voudrait point s'enfermer.

22. Hugo (Victor) ; préface de *Cromwell* cité par Jean Jacques Roubine in Introduction aux grandes théories du théâtre , Paris, Bordas 1970.

23. NDAO (Cheik Aliou), *Du Sang pour un trône* OP. Cit. P. 15

24. NDAO (Cheik Aliou), *L'Exil d'Albouri* OP. Cit. P. 8

Si Cheik Aliou NDAO s'est signalé par une grande originalité dans la conception dramatique, sa source d'inspiration africaine par contre, est commune à bon nombre d'écrivains africains de la deuxième génération.

1-1 - L'Inspiration

Après la Guerre mondiale 1939-1945, la littérature négro-africaine écrite, encore très jeune, qu'elle soit poésie, roman, nouvelle ou théâtre, s'est considérablement développée en empruntant trois directions au niveau de l'inspiration : la dénonciation du colonialisme et de ses séquelles, la critique des mœurs politiques et l'analyse des conflits de générations. Cette littérature d'essence contestataire entendait définitivement rompre avec la complaisance de sa devancière dans l'entre deux Guerres à l'égard de celle-ci. Elle était dite de « consentement » par la critique littéraire, donc prompte à exalter l'idéologie coloniale.

La source d'inspiration, chez Cheik Aliou NDAO : histoire-politique-actualité, souligne un triptyque qui correspond à ce que Madior DIOUF nomme :

hier, aujourd'hui et demain en Afrique noire, plus précisément encore, exaltation du passé, critique sévère du présent sous la forme de la satire des mœurs politiques ou du persiflage des mœurs sociales dans le souci toujours d'indiquer par l'art la voie d'une meilleure modernité chez les Africains. Mais ces derniers furent colonisés. Ils ont besoin de voir leur passé et les grandes figures qui le symbolisent sous un jour qui diffère de l'éclairage colonialiste. De là, l'exaltation du passé et la réhabilitation des résistants dégorgeant l'histoire de sa vision coloniale et colonialiste ²⁵.

La dénonciation du colonialisme s'effectue souvent de façon indirecte par le truchement de pièces historiques qui ont pour fonction de revaloriser une histoire dénigrée et de restaurer dans leur dignité des sociétés et des personnages du passé pré-colonial. A ce courant appartient presque toute l'œuvre dramatique de Cheik Aliou NDAO.

25. DIOUF (Madior) « Le Théâtre Francophone d'Afrique noire depuis 1960 » in la Revista de la Universidad complutense, el teatro actual n°114-Vol 2 n°1 - Janvier. Juin 1981 P. 142.

1.1.1 - L'histoire

Si l'histoire, pour Cheik Aliou NDAO a été et demeure encore une source inépuisable d'inspiration, c'est moins par un désir ardent de rétablissement méticuleux et véridique du fait historique que l'acharnement à vouloir faire saisir pas ses contemporains l'immensité du trésor culturel légué par la tradition. Cette propension pour le passé, et par le passé, pour la tradition, obéit à une double préoccupation chez le dramaturge. Au passage, nous préciserons d'ailleurs que cette passion pour l'histoire lui a valu des diatribes violentes d'un certain courant de critique littéraire.

Mais c'est précisément sans comprendre que la première préoccupation de Cheik Aliou NDAO à travers la veine historique est d'abord un souci de réhabilitation.

En effet, la tradition est entrée au théâtre par réaction à l'histoire coloniale dont le génie créateur avait maquillé les valeurs fondamentales et tous les héros nationaux en les présentant comme de vulgaires roitelets assoiffés de sang. Pour s'en convaincre, il ne s'agit que de jeter un regard rétrospectif sur l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, l'ethnologie et la littérature coloniale du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle pour percevoir les stéréotypes et les images schématiques qui se dégagent de leur présentation du Noir et de sa société. En dénominateur commun, elles offrent des portraits répulsifs de l'homme tout court.

En cette fin du XVIII^e siècle, se profile l'idée d'une mission civilisatrice de l'Europe par la religion, mais également par la science et René Caillié, dans la première moitié du XIX^e siècle, loue les *efforts généreux* des sociétés savantes pour améliorer le sort des noirs, et *leur faire partager le bienfait des lumières, et tous ceux dont jouit un peuple civilisé*.²⁶ Parlant des Mandingues, Caillié les trouve «*naturellement paresseux, vindicatifs, très curieux, très envieux, menteurs, importuns, intéressés, même avides, ignorants et superstitieux*»²⁷.

y

26. Caillié (René), Voyage à Tombouctou, François Maspers – la découverte, Paris, 1982
2 volumes P. 261

27. Ibidem P. 31 T.1, PP 38-39. T2

Mungo PARK, semble plus indulgent à l'endroit vis à vis des Nègres. A ceux qui présentent les mandingues comme « indolents » et « paresseux », il répond qu'*il n'est pas juste d'appeler indolent, un peuple qui vit non des productions spontanées de la terre, mais de celles que lui même arrache par la culture*²⁸

L'appréciation que fait Eugène Mage, sur les noirs, est plus méprisante. Il constate que l'Afrique est une sorte de paradis terrestre, « où la providence a semé des biens avec une prodigalité peu commune », mais s'empresse-t-il de souligner que les noirs sont incapables de la mettre en valeur :

*ils n'ont pas pu seulement en tirer de quoi se vêtir proprement : leurs femmes sont à demi - nues, leurs habitations misérables, leurs ustensiles grossiers, et, de tous leurs arts, les plus avancés, la métallurgie et le tissage, sont encore dans l'enfance*²⁹

A travers ces récits des voyageurs explorateurs, commence à se mettre en place une véritable idéologie « humanitaire » soi-disant civilisatrice. Plus tard, elle servira de point d'ancrage à une nouvelle idéologie colonisatrice. Pourtant, même si elle a porté, à n'en pas douter un relent de paternalisme, de telles perceptions sont battues en brèche par l'image positive que la grande poésie du XIX^e siècle présente de l'homme noir, de l'Afrique et des africains ; ce qui fait dire à Yao Amela, professeur de lettres à l'Université du Bénin (Lomé) :

*que schématiquement, on pourrait observer que le thème africain est traité sur un mode éthique et mythologie dans la poésie hugolienne, ésotérique et mystique dans l'expérience créatrice de Nerval, exotique et érotique chez Baudelaire, et enfin, métaphysique et révolutionnaire dans l'œuvre de Rimbaud*³⁰

Ces représentations littéraires du nègre restent encore certes très timides dans la tentative de réhabilitation de l'Africain, mais constituent des pierres jetées dans la mare des pourfendeurs des descendants maudits de Cham dont Gobineau s'est révélé incontestablement l'animateur le plus zélé.

28. Park (MUNGO), *Voyage dans l'intérieur de l'Afrique*, Paris, François 1980-Maspers-La Découverte P.355

29. Mage (Eugène), *Voyage au Soudan Occidental (1863-1866)* Paris, Karthala, 1980

30. Amela (YAO) « Quelques grands auteurs » in *Notre Librairie*, n°90 Octobre-Décembre 1987, images du noir dans la littérature Occidentale ; P. 40

Par des a priori, des hypothèses saugrenues et autres élucubrations puériles peu dignes d'intérêt pour notre étude et pour la connaissance humaine en général, Gobineau a voulu cultiver dans les esprits de l'époque la « sous – humanité » ; de la race noire « farouche » et incapable de la petite lueur d'abstraction et d'intelligence. Cette idée indigne se trouve largement défendue dans ses thèses ineptes, stupides et dangereuses, dans lesquelles, d'ailleurs, la platitude du raisonnement, le dispute allégrement à l'indigence de l'argumentaire. Cet échafaudage grotesque d'insanités sur le Noir et sa communauté, n'a été inspirées du reste que par un complexe de supériorité et un racisme mal étouffés.

Dès lors, autant les récits des voyageurs explorateurs brillaient par leur fantaisie et leur candeur coupables du fait de l'impréparation intellectuelle des auteurs aux missions pour lesquelles, ils étaient dévolus, autant la volonté idéologique de nuire était manifeste chez les pseudo-sociologues, ethnologues et autres anthropologues de la trempe de Mage et de Gobineau.

Mieux encore, les théories philosophiques de Hegel, ont contribué à répandre en Allemagne et en Europe des années 1830, l'idée d'une Afrique en marge du progrès humain et de l'histoire. Elles soutenaient :

*L'Afrique n'est pas une partie historique du monde. Elle n'a pas de mouvements de développement historique à montrer, de mouvements historiques en elle, c'est à dire que sa partie septentrionale appartient au monde européen ou asiatique. Ce que nous entendons précisément par l'Afrique c'est l'esprit a – historique, l'esprit non développé encore dans les conditions du naturel et doit être présenté ici seulement comme au seuil de l'histoire du monde.*³¹

A l'époque contemporaine, un siècle plus tard *toutes ces littératures racistes*, seront développées dans des courants de pensée qui serviront de socle à l'Allemagne nazie, mais plus généralement à l'Europe colonialiste, à l'Amérique ségrégationniste.

31.Hegel (F) : « Cours de philosophie de l'histoire » professé à Berlin en 1830, cite par Cornevin ® in « L'histoire de l'Afrique et ses problèmes » *Latitudes* n° Spécial, 1963.

Et Alioune MBAYE, de remarquer avec justesse que
*L'U.N.E.S.CO oublia de réserver une étude à l'Afrique noire,
dans un projet d'histoire mondiale en 1947.
Les enseignements de l'époque coloniale répétèrent si bien à
leurs élèves l'assertion d'une Afrique a-historique, qu'ils
suscitèrent en eux une certaine inquiétude : ils n'avaient pas
de passé, ils provenaient du néant* ³²

Dans une période encore plus récente, il nous faut bien citer ces mots d'un professeur d'une grande université, à qui un des ses élèves demandait un cours d'histoire d'Afrique :

Peut-être dans l'avenir, il y aura une histoire africaine à enseigner. Mais pour le moment, il n'y en a guère. Il n'y a que l'histoire des Européens en Afrique. Le reste n'est qu'obscurité, simple obscurité... Or, l'obscurité n'intéresse pas l'histoire. ³³

Même Chez Leo Frobenius, l'ethnologue allemand considéré au début du 20^e siècle avec les sociologues et anthropologues Michel LEIRIS, André Gide, Maurice Delafosse, André Demaison, Robert Delavignette, Ernest Psichari, Paul Morand, Victor Ségalen etc. comme les plus constants défenseurs de la culture noire, par la qualité et le sérieux de ses travaux, transparait un complexe de supériorité.

En effet, dans les écrits de celui qui avait jeté à la face du monde colonial, cette fameuse phrase suscitant de vives indignations :

les noirs sont civilisés jusqu'à la moelle des os ! ³⁴,

Maguèye KASSE, professeur de littérature allemande à l'Université de Dakar, souligne les relents paternalistes de l'ethnologue.

32. MBAYE (Alioune) «Le traitement du passé africain dans le théâtre négro-africain Francophone » Th. 3^e Cycle de Lettres. Modernes 1980-1981 ; Dakar P.2

33. Hugh (Trésor - Poper), professeur d'histoire à l'Université d'Oxford, Cité dans Africain civilization before Butuire, Richard Hill Ed .New-York, Jhon Wiler, 1972 P.2

34. Frobénius (Léo) : Und Afrika Sprach (Et l'Afrique parla). Bericht Uber den Verlauf der dritten Relseperiode der Djafe in den Jahren 1910 bis 1912, Vita, deutsches Verlaghaux Berlin 1914

Frobénius dira :

*de la lumière en Afrique ? de la lumière parmi les hommes de cette partie de la terre, parmi ces enfants, que nous sommes habitués à considérer comme les représentants d'une nature, d'esclaves, comme les hommes qui n'ont pas d'histoire, comme les enfants de l'instant. Dès que ces grands seigneurs sont bastonnés, ils reviennent à une appréciation plus correcte de la situation. Que cette morale et cette éthique innées sont magnifiques chez ces gens. Ah ! Chers Européens, faites à ces enfants noirs, tout le bien possible, apportez-leur tout ce que vous pouvez, mais n'oubliez jamais la chicotte*³⁵

Nous considérons que de telles conclusions sur les aptitudes des noirs ne se démarquent guère de l'imagerie populaire. Et Maguèye Kassé de faire remarquer que :

*cette image de l'Afrique que Frobénius présente en 1911-1912, n'est en rien contradictoire avec l'image générale négative du Noir en Allemagne. La seule nouveauté serait peut être dans une mise en garde contre les traits par trop grossis que la colonisation allemande dégage du noir.*³⁶

Selon Frobénius, la méconnaissance de certaines valeurs essentielles maintient encore le Noir dans l'enfance. Il pense que :

*les noirs ont grandi avec la nature. C'est pour cette raison qu'ils ne connaissent rien du bonheur suprême des hommes nordiques, de l'amour et de la fidélité, de la véritable homogénéité. Autrement, ils auraient su mieux approfondir leurs valeurs religieuses, les auraient défendues, se seraient battus pour elles. Ils se les ont laissé interdire et voler. N'importe quel missionnaire peut venir et brûler leur divinité nationale. Ils renoncent sans combattre : la considération dont jouit une race venant de la capacité à résister et à conserver ses biens spirituels ; la non survivance de ces biens, est un signe évident que le (Noir-Naturkind) est un être de renoncement*³⁷.

35. Frobénius (Léo); *ibidem* - P.6

36. Kassé (Maguèye) : « Léo Frobénius et l'image du Noir » *in Revue Sénégalaise d'histoire*, n° 1 Vol 2 Janvier- Juin 1981

37. Frobénius (Léo) , op Cit P. 392

L'ethnologue allemand est certes généreux, mais ses travaux manifestent plus un élan sentimental de sympathie qu'une approche véritablement valorisante du Noir à travers une étude scientifiquement bien menée. Néanmoins, considérées dans le contexte de l'époque, ses thèses constituaient déjà une avancée non négligeable vers la reconnaissance de la culture noire. Cela fait dire au Professeur Magaye Kassé que :

*du point de vue d'une démarche qui se présente comme génératrice d'une image nouvelle du Noir, mais qui a beaucoup de mal à s'affranchir du carcan idéologique colonial, l'ouvrage de Frobénius est significatif de l'impossibilité, même plus tard, de présenter de l'Afrique noire, une image non conforme à la représentation généralement admise*³⁸

Ainsi, cette déformation de notre histoire, comme le disait Césaire, avait fait de nous :

*des sociétés vidées d'elles, des terres confisquées, des religions assassinées, de magnificences anéanties, d'extraordinaires possibilités supprimées*³⁹

Au vu de tels clichés aussi dévalorisants pour l'homme noir, sa culture et son passé, pourrait-on s'étonner que Cheik Aliou Ndao, fasse de l'histoire, sa source principale d'inspiration et qu'elle lui fournisse des thèses de réhabilitation, d'engagement politique.

En effet, dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao, l'histoire et la tradition permettent de faire des trouvailles intéressantes et la première de toutes, la reconnaissance de notre propre passé. L'homme noir ne sort plus du néant historique. Et Bakary Traoré de souligner que :

*la découverte et la reconstitution du passé deviennent l'histoire du peuple. La résurrection des valeurs de l'histoire nationale restaure dans le peuple sa confiance en l'avenir, jadis ébranlée par le néant historique consciemment crée et entretenu par la colonisation. L'histoire est alors moyen de culture, ferment du nationalisme naissant et source de conscience nationale*⁴⁰

38. Kassé (Magaye) : « Léo Frobénius et l'image du noir » O.P. Cit. P.54

39. Césaire (Aimé) : Discours sur le colonialisme - Paris, P.A - 1953. P. 22

40. Traoré (Bakary), in préface L'Exil d'Albouri Dakar NEA 1985 P.10

En tant que source d'inspiration, la tradition offre des perspectives intéressantes au théâtre négro-africain. Ce théâtre engagé dans l'action militante y trouve un inébranlable support. Il peut en toute sécurité s'appuyer sur l'histoire pour remplir ses fonctions multiples : restauration du passé d'un peuple, exaltation des vertus des héros nationaux. L'histoire servant de référence, on se plairait à retourner en arrière pour interroger le passé sur la conduite d'une action immédiate ou future. Questionner le passé n'est, dans aucun cas, rétrograde. Bien au contraire, c'est un acte progressiste qui accroît nos chances de faire un bond prodigieux en avant et celles d'éviter les erreurs commises dans le passé. Cependant, il s'agit pas de tomber dans des errements du passé pour conforter la position des critiques, détracteurs du théâtre épique qui ont cru faire une querelle à Bakary Traoré quand il a déclaré :

*le théâtre africain sera épique ou ne sera pas*⁴¹

Depuis lors, des voix s'élèvent contre toute pièce dont le cadre se situe dans le passé ou qui privilégie les valeurs de la tradition. L'argument de ceux qui se rangent sous cette bannière est de prétendre que l'Afrique a déjà assez à faire avec son présent douloureux (sécheresse, analphabétisme, misère, maladies, dictatures militaires ou civiles), pour se tourner vers un passé qui, du reste, ne nous parle que de rois et de reine sous un halo de féodalité . Bref, il serait réactionnaire, antipopulaire, que sais-je encore, de s'appesantir sur les drames vécus dans une époque révolue alors que le quotidien presse le véritable dramaturge ; Madior Diouf précisera :

*l'examen de la thématique donne l'éclairage plus net à la différence du traitement de l'histoire. L'histoire et les mœurs sociales sont les thèmes principaux du théâtre avant et depuis 1960. Mais l'esprit de présentation de l'histoire change complètement : quand on passe du théâtre d'Amadou Cissé Dia à celui de Cheik Aliou Ndao ou de Mamadou Seyni M'Bengue, d'une part le passé du Sénégal est vu à travers le spectre déformant, de la vision colonialiste, de l'autre, volonté de réhabilitation, de relecture militante du passé se servant de l'histoire comme prétexte à l'édification*⁴²

41. Traoré (Bakary) *ibidem* P. 10

42. Diouf (Madior) « unbaobab au milieu de la brousse, le théâtre de langue française » in Notre Librairie, n°31 - Octobre - Décembre 1985 - P.80

Ainsi, le thème de l'histoire acquiert dans la création dramatique de Cheik Aliou NDAO un relief particulier qui préserve l'essence des faits historiques sans s'aliéner la fidélité aux événements et confère la liberté de présenter le combat contre les vicissitudes de la vie comme il le dit lui-même :

montrer la lutte de l'homme contre lui-même dans ce qu'il a de pire dans ses penchants : ne pas lui mentir en lui révélant ses bassesses ; le peindre également dans ses moments de victoire sur ses vices et triomphe du Bien et du Beau, l'exalter quand il se sacrifie pour la communauté sans lui cacher sa lâcheté et son égoïsme, présenter l'être humain dans ses différentes facettes, telle nous semble être la voie royale du dramaturge africain. 43

Si Cheik Aliou Ndao réussit à avoir des soucis d'une certaine vérité historique, il garde une grande liberté créatrice :

une pièce historique n'est pas une leçon d'histoire. Mon but est d'aider la création de mythes qui galvanisent le peuple...⁴⁴

Cheikh Aliou Ndao précisera :

Le cadre traditionnel du Djoloff, du Saloum ou du Ndoukouman, n'est que le grand boubou qui permet au dramaturge Cheik Aliou Ndao, d'habiller ses personnages selon qu'il ait choisi de les faire au temps d'Albouri, de Samori ou de Macodou. Il arriva même qu'avec la source historique que la pièce s'adresse davantage aux contemporains lorsqu'elle réussit à les toucher en remuant des sentiments qui appartiennent au genre humain dans son ensemble. L'ambition politique, la liberté, la jalousie, la haine, l'amour, la trahison, le désir de se surpasser, le sens de l'honneur, la cruauté et tant d'autres choses, ont été à la base de la plupart des motivations humaines, aussi bien dans le passé que de nos jours.

De telles motivations font et défont la vie politique, source inépuisable d'inspiration sous « l'habit » de l'histoire et de la tradition dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao .

43. Ndao (Cheik Aliou) « Le Théâtre historique » in Notre Librairie, n°81 - Octobre - Décembre 1985. P. 86

44. Ibidem . Page 86

1.1.2 - La politique

Le reproche, souvent adressé à Cheik Aliou Ndao par la critique, est d'ignorer dans son théâtre les préoccupations de la plèbe, du petit peuple de manière générale, et de s'intéresser qu'aux hautes sphères de la société : la vie de cour, les intrigues politiques, les problèmes liés au destin et à la survie des royaumes. Aurait-il compris avec Aimé Césaire que les problèmes majeurs de l'Afrique sont des problèmes politiques ? Et pour peu qu'on nourrisse de grandes ambitions pour l'Afrique contemporaine, on ne peut manquer de se passionner pour la politique. Elle façonne, elle organise, oriente et ordonne la vie du peuple et à ce titre, elle s'intéresse à la plèbe et à son destin.

Nous remarquons deux catégories de pièces dans le théâtre politique de Cheik Aliou Ndao. Des pièces dont l'histoire et la mythologie sont les soubassements essentiels et des pièces proches de l'événement qui plongent directement dans l'actualité. Appartiennent à la première tendance :

L'Exil d'Albouri⁴⁵, le fils de l'Almamy⁴⁶, La Case de l'homme⁴⁷, Du Sang pour un trône⁴⁸.

Pour l'essentiel, toutes ces pièces ont pour cadre le XIX^e siècle et la grande problématique politique en récurrence, constitue la résistance anti-colonialiste. Or, ces mouvements de résistance auront un impact certain dans le dernier des Etats africains. De leurs séquelles ou de leur cendre, s'élabore savamment toute une stratégie de recomposition géopolitique arbitraire, repensée par les puissances coloniales pour mettre en place des Etats nains et affaiblis encore longtemps contre toute tentative de sédition.

Face à la menace coloniale, Albouri quitte le Djoloff, conscient de ses limites militaires, et veut rallier le royaume d'Ahmadou de Ségou à l'Est. Macodou, le cayorien, veut s'approprier le trône de Saloum pour juguler l'avancée des forces coloniales.

45. L'Exil d'Albouri, O.P. Cit - P. 8

47. La Case de l'homme, O.P. Cit. Paris, Oswald, 1973 -

48. Du Sang pour un trône, O.P. Cit. P. 15 -

Samory, ne cède point aux desseins pacifistes de son fils Karamoko et ne voit d'autre alternative que dans une confrontation sans merci avec «les peuples de la mer» quitte à s'allier avec ce qu'il reste de l'armée de Behanzin de Babemba à Sikasso, à la cavalerie puissante d'Albouri. Et ce n'est point un fait de hasard si Cheik Ndao a trouvé l'inspiration dans l'épopée de ceux-là même parmi les souverains qui avaient mieux compris les enjeux politiques de l'implantation coloniale. Cette hargne combative, leur provenait moins de l'humiliation d'un amour propre écorché vif, de la délicatesse d'un prestige ancestral, familial à préserver que de la compréhension, plutôt de la conscience de la grandeur et de la noblesse de la cause à défendre. Le destin du peuple et l'avenir du pays sont en question.

Une telle perception de l'idéal collectif fait de ces suzerains des personnages d'une grande envergure politique. En les peignant sous des traits par moments grossis jusqu'au mythe, le dramaturge avait conscience de traduire à dessein de symboles des modèles, des projets politiques. La nature du régime monarchique qui concentrait entre leurs mains tous les pouvoirs parfois, n'en faisait pas pour autant des « tyrans » comme dépeints par l'histoire coloniale.

La propension à la concentration, la lenteur des résolutions à prendre, constituent des preuves certaines de la lucidité de leur attitude politique, de la pleine mesure de leur responsabilité historique, de la gravité, de la portée et du poids de la décision à assumer. Devant la pression des événements, Albouri en perd le sommeil, Samori se surprend à monologuer, Maçodou s'enferme et médite, confus.

Toutes autres conduites qui jurent nettement avec le flegme et la froideur tranquilles de « roitelets, stupides, égocentriques, capricieux, sanguinaires et insoucians » tels que décrits dans des manuels d'histoire douteuse. En agissant, optant et décidant, ils avaient la claire conscience qu'ils inscrivaient leurs actes dans l'histoire, qu'ils travaillaient pour la postérité, qu'ils étaient en train de modeler le destin du peuple et qu'ils auraient moralement à répondre de leurs faits devant les ancêtres, les dieux, la lignée, la famille, le rang et le sang : les garde – fous virtuels de leur conscience politique.

Toutefois, comme pour marquer l'universalité de ses préoccupations d'homme de culture, d'artiste et d'humaniste engagé dans le combat pour le rétablissement de l'égalité et la justice dans le monde, Cheik Aliou NDAO trouve, à travers les conflits majeurs qui agitent l'Amérique du Nord et du Sud des années 1960 et 1970, une source d'inspiration politique très fertile : la population noire d'Amérique face à la ségrégation raciale et la question des dictatures militaires et la guérilla révolutionnaire qu'elles entraînent.

Ainsi, avec *La Décision*⁴⁹ et *L'Île de Bahila*⁵⁰, nous avons la deuxième catégorie de pièces qui plonge directement dans l'actualité brûlante de cette période qui coïncide avec la première et la seconde décennies des indépendances africaines. Le continent noir s'est libéré du joug colonial, mais les parties du monde qui concentrent l'essentiel de sa diaspora, restent en proie aux affres des turpitudes politiques, maintenant les fortes minorités noires dans des conditions d'existence peu enviables.

1.1.3 - L'actualité

En puisant l'inspiration dans une source plus fraîche avec *L'Île de Bahila*⁵¹ et *la Décision*⁵² le dramaturge a voulu régler deux préoccupations fondamentales : d'une part, blesser la conscience collective pour ainsi susciter l'élan de solidarité du monde sur le sort tragique du noir eu égard à la condition de paria de marginal, d'exclu qui lui est faite dans un système qui, paradoxalement, se targue d'être le plus performant, la société la plus riche, la plus puissante.

La ségrégation raciale prive l'homme noir de ses droits les plus élémentaires aux Etats-Unis : droits civiques, droits à une vie décente, droits à une citoyenneté reconnue et acceptée, comme si trois siècles d'esclavage n'avaient pas suffi à son calvaire (la destinée tragique des peuples du Tiers - monde soumis à la tyrannie féroce des régimes dictatoriaux, modèle duvallerien).

49. *La Décision*, O.P. Cit. p. 16 -

50. *L'Île de Bahila*, O.P. Cit. p. 16 -

51. *L'Île de Bahila*, O.P. Cit. p. 16 -

52. *La Décision*, O.P. Cit. p. 16 -

D'autre part, dans cette forme d'élargissement du champ de sa création, Cheik Aliou Ndao a pensé imprimer un cachet universaliste à son œuvre. L'humanisme qui traverse toute sa production variée et diversifiée, est un appel à l'action, un appel au dialogue. Omar N'dao assistant à la faculté de Lettres, présentant Cheik Aliou Ndao, invité du forum littéraire au Centre Culturel Français (C.C.F), faisait remarquer :

*Avec La Décision et l'Île de Bahila, le dramaturge montre qu'il n'est pas enlisé dans un passé ou rêvé ou révolu, mais qu'il est aussi présent dans la contemporanéité et on voit très bien dans ces drames, ce qui se joue dans une partie du Tiers - monde. L'espace auquel se réfère ses œuvres, est un espace déserré, très large qui nous mène de Bamako à Bandiagara, de New-York à Dakar, en passant par Grenoble et L'Angleterre. Son œuvre prolonge à l'envi et à l'infini l'espace des possibles*⁵⁵

Et pourtant, aussi paradoxal qu'il semble, en visitant les mythèmes d'Albouri, de Samori, de Macodou, ces résistants du 19^e siècle, le dramaturge plonge au cœur de la contemporanéité au cœur des conflits politiques qui secouent très fortement l'Afrique et une partie du monde et qui ont noms, passion démesurée du pouvoir, recherche effrénée d'honneur et de prestige, dictature, autoritarisme exacerbé, irrédentisme, dissensions à relents ethnicistes, sectariste, tribalisme, jalousie, trahison, désir de se dépasser, cruauté et tant d'autres phénomènes qui ont été à la base de la plupart des motivations humaines, aussi bien dans le passé que de nos jours.

Montrer la lutte de l'homme contre lui même dans ce qu'il a de pire dans ses penchants ; ne pas lui mentir en lui révélant ses bassesses ; le peindre également dans ses mouvements de victoire sur ses vices et le triomphe du Bien et du Beau, l'exalter quand il se sacrifie pour la communauté sans lui cacher sa lâcheté et son égoïsme, bref présenter l'être humain sous ses différentes facettes et même l'imaginer dans une civilisation du futur, telle nous semble être la source d'inspiration royale de Cheik Aliou Ndao.

55. Ndao (Omar) : « Forum Littéraire au C.C.F : Cheik Aliou N'dao et son œuvre Mai 1996 » Présentation.

Lui-même, soulignera que :

le cadre (moderne ou suranné) n'est que le grand boubou qui permet au dramaturge d'habiller ses personnages selon qu'il ait choisi de les faire vivre au temps de Lat - Dior ou à l'époque du voyage sur la lune. L'essentiel est de parvenir à donner un véritable souffle à sa création ; il faudrait que le spectateur se sente concerné et prenne parti ou partage l'existence des êtres qu'il voit devant lui. ⁵⁶

Sous ce même rapport, Niambali, le griot du Ndoukouman interpelle le spectateur en ces termes :

spectateur mon frère, je te parlerai du pouvoir, de ce monstre capable de dévorer les entrailles de l'homme et de n'en laisser que la carcasse. De mon temps nous disions le trône, la couronne, le sceptre ; toi et tes semblables, parlez d'assemblées, d'élections, de combat ; mais êtes-vous différents de nous ? Le pouvoir est toujours là, convoité, vaincu, perdu, retrouvé, chancelant ; il continuera de ronger l'homme. Spectateur, mon frère, je vais joindre le geste au verbe pour ressusciter avec toi : Gouye Ndiouli un dimanche, du sang pour un trône ^{56'}

Qu' elle relève dès lors de l'histoire, de la politique ou de l'actualité, la source qui nourrit l'inspiration de Cheik Aliou Ndao charrie la tradition africaine sous toutes ses formes. Si l'histoire en est la sève vivifiante puisqu'elle la fonde et en est l'âme et l'essence, la politique en étale la plus noble et la plus haute expression et que l'actualité ; dans le symbole et le quotidien, doive la traduire en permanence. Dès cet instant, l'œuvre dramatique de Cheik Aliou Ndao, qu'importe la veine à partir de laquelle elle prétend tirer l'inspiration, baigne dans les eaux troubles d'une mer dont l'unique dynamique génératrice d'agitation, de « sac et de ressac », reste la tradition africaine. A travers l'attitude que les personnages de Cheik Aliou Ndao auront à son égard, le dramaturge, subtilement tissera les nœuds de ses trames tragiques.

56. Ndao (Cheik Aliou) : « Le théâtre historique » in Notre Librairie, la littérature sénégalaise n° 81 Octobre - Décembre 1985 - P. 86

56'. Ndao (Cheik Aliou) ; Du Sang pour un trône, O.P Cit. , Page 9-10

1.2 - Le paratexte

Si, en certains de ses aspects, la poésie négro-africaine, principalement celle qui se rattache au surréalisme, a frisé l'hermétisme et souvent ne réussit qu'à suggérer au lieu de communiquer en langage clair ; le roman et le théâtre expliquent et parlent réellement aux nègres d'Afrique. C'est sans doute la raison pour laquelle les romanciers et les dramaturges choisissent avec soin le titre de leurs œuvres Celui-ci, en effet, n'est pas indifférent ; il résume en un, deux ou plusieurs mots, l'œuvre tout entière. Tout comme son contenu, le titre de l'œuvre est profondément réaliste, c'est à dire qu'il vise déjà la nature réelle de l'objet ⁵⁷

Cette remarque du professeur Makouta Mboukou s'applique parfaitement, dans le titrage à l'œuvre théâtrale de Cheik Aliou Ndao. Hormis *La Décision* ⁵⁸, une pièce qui évoque la situation du nègre et la lutte qu'il mène pour ses droits civiques en Amérique et *L'Île de Bahila* ⁵⁹, qui présente la chute d'un dictateur dans la Caraïbe, Cheik Aliou Ndao présente une vision Ouest-africaine de l'histoire dans toutes ses autres pièces.

Les titres de celles-ci annoncent déjà la matière de leur trame dramatique et situent très tôt l'espace et le contexte de leur création. La seule évocation du nom d'Albouri, de l'Almamy Samori Touré ou encore le rappel du site chargé d'histoire de Gouye N'diouli dans le Saloum, suffit à nous plonger dans le passé de cette partie occidentale de l'Afrique des grands empires. Il faut le dire, un peu avant les indépendances africaines et bien après, les figures historiques ont largement inspiré les dramaturges africains et ont constitué une source féconde pour la veine théâtrale. Cet élan vers l'histoire africaine correspond pour les créateurs à un besoin d'exhumation, puis de déification d'un passé falsifié par l'histoire coloniale et à un souci, un devoir de réhabilitation.

57. M'Boukou (Jean Pierre Makouta) : Introduction à l'étude du roman négro-africain, Dakar, NEA 1980

58. *La Décision* O.P. Cit.

59. *L'Île de Bahila* . O.P. Cit

De même que dans l'Ouest africain, le Zoulou Chaka a exercé une puissante fascination sur les dramaturges de l'époque des indépendances, les résistants Lat-Dior, Samori, Albouri ont inspiré des pièces et des ressorts dramatiques dans l'espace sénégalais. Ainsi, qu'il s'agisse de L'Exil d'Albouri⁶⁰, du Fils de l'Almamy⁶¹ ou de Gouye N'diouli un dimanche⁶², ces œuvres nous font revivre ; par la seule résonance de leur titre, la période tumultueuse de cette histoire du XIXe siècle et de la résistance des Africains face à l'avancée des armées coloniales. Alors que La Case de l'Homme⁶³, expression imaginée, désignant la structure initiatique, étape décisive dans la formation et l'accomplissement de l'homme en Afrique.

L'Exil d'Albouri⁶⁴ rappelle un roi du Djoloff obligé d'abandonner sa patrie en 1890 sous la pression des armées du colonel Dodds. Le fils de l'Almamy⁶⁵ expose le conflit entre l'empereur Samori Touré et son fils Karamoko devant un choix difficile imposé par le contact avec les blancs (1890-1895) tandis que Gouye Ndiouli⁶⁶ souligne un conflit qui oppose en 1862 ou 1863, le Saloum au Damel Macodou qui a perdu le trône du Cayor et qui, aidé par ses cousins maternels, princes du Ndoukouman (province intégrée au royaume du Saloum), convoite le sceptre royal du Saloum détenu par son propre fils Samba Laobé.

Pour la plupart, les titres se présentent grammaticalement sous forme des groupes nominaux, le substantif séparé du nom qui le complète par la préposition de -. Or, dans les groupes nominaux avec compléments de détermination, il arrive rarement que le complément du nom ait plus de résonance et attire plus l'attention que le nom dont il doit préciser, déterminer le sens. Pourtant ce qui frappe dans le titrage de Cheik Aliou N'dao, c'est le relief particulier du complément déterminatif ; l'écho qu'Albouri, Almamy (nom pulaar désignant le roi), l'homme (avec la riche connotation que l'Afrique lui attribue), suscite en nous, est tout à fait saisissant.

63. La Case de l'homme O.P. Cit.

64. L'Exil d'Albouri O.P. Cit. P. 17

65. Le fils de l'Almamy O.P. Cit.

66. Gouye Ndiouli O.P.Cit.

A Partir donc des titres, nous sommes informés que Cheik Aliou Ndao convoque toute l'histoire de cette partie sénégalienne de la sous-région ouest africaine dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, nous replongeant dans l'atmosphère de notre passé et de notre culture. Les titres annoncent la couleur de la tradition et se présentent comme des repères sûrs du patrimoine historique.

A dessein, l'auteur évite les titres ambigus ou énigmatiques, préférant ceux qui livrent déjà, dès la couverture, le contenu de l'œuvre : *l'Exil d'Albouri, le fils de l'Almamy, la Case de l'homme, Du Sang pour un trône.*

L'évocation de l'initiation ou de la geste des hautes figures relatée, tient tellement du texte sacré qu'elle ne saurait souffrir aucune équivoque interprétative qui profanerait son sens dans le titrage. La longueur des groupes nominaux, avec substantif plus complément de détermination ralentit le rythme des titres ou suggère une tonalité empreinte de dignité, de respect. Or, la marque traditionnelle et africaine du titrage de Cheik Aliou Ndao dans la plupart des cas, se perçoit dans la lourdeur du mouvement rythmique de la chaîne syntaxique, propre à provoquer un effet de lenteur. En Afrique, lenteur rime avec sérénité, pondération mais surtout solennité. Toutes qualités nécessaires à l'amorce rituelle du discours sérieux, sacré. Nous aurons l'occasion d'approfondir mieux cet aspect dans la stylistique des textes tragiques de Cheik Aliou. Ndao.

L'autre cachet africain réside dans l'association des noms de figures glorieuses au segment du titrage. En Afrique, l'exploit, le haut fait, l'acte sublime reste toujours attaché à un nom, à une autorité, au chef, au roi. La mise en exergue de l'individualité écrasante de l'autorité dans la relation de la geste, ne signifie point mépris pour le peuple ni marginalisation des autres acteurs. Simplement, dans la conception sociale de la hiérarchie en Afrique, ce qui rappelle du reste fortement la monarchie absolue du siècle classique français, une fois que le pouvoir est légitimé et décrété officiel et reconnu, il porte une charge de sacralité qui fonde et explique l'identification du peuple, de toute la communauté à son chef, à son roi. Se confondant ainsi à lui, ni dichotomie ni discernement, dans l'attribution des forfaits n'est alors acceptée. Tout le Djoloff se retrouve à travers l'action d'Albouri.

Le cœur de l'empire Manding ne bat que pour l'Almamy Samori.
Le Saloum reste uni derrière Samba Laobé.

Dès lors, assuré de faire vibrer les fibres sensibles de ses contemporains et de réveiller leur élan patriotique dès l'évocation des figures glorieuses, Cheik Aliou Ndao, opportunément, choisit dans le titrage les formules les plus richement chargées d'histoire, certain de produire l'effet de l'aimant dans la mémoire collective. Le dramaturge l'a si bien compris qu'il l'exploite intensément et semble même s'en délecter :

*comment expliquer que le seul nom de Lat-Dior, d'Albouri, fasse affluer tout le peuple, venu parfois des faubourgs vers le théâtre Sorano au centre de Dakar ? Pourquoi les gens ne sachant pas lire en français viennent-ils assister à ces représentations ? Ne devrions-nous pas chercher la réponse dans la place de l'histoire dans notre culture ?*⁶⁷

1.3 - La structure

En général, la littérature négro-africaine, qu'elle soit militante ou revendicative, engagée ou non, reste toujours solidement fondée sur la tradition. Très souvent, on a, épars dans les écrits littéraires négro-africains les éléments traditionnels qui permettent de reconstituer la tradition africaine. Dans cette partie, il s'agira justement de comprendre comment la tradition structure la composition dramatique de Cheik Aliou Ndao, à travers le mouvement général de l'action, l'approche thématique, la conception des personnages et le traitement de l'espace et du temps.

- La technique de découpage scénique :

Depuis sa naissance à l'Ecole William Ponty en 1932-33 en passant par sa croissance et sa vulgarisation à travers les centres culturels sous l'impulsion de l'autorité coloniale, jusqu'à sa maturité après les indépendances, le théâtre négro-africain d'expression française n'a cessé de subir et subit encore, au plan esthétique, l'influence du classicisme occidental.

67. Ndao (Cheik Aliou) ; « le Théâtre historique » in Notre librairie (La littérature Sénégalaise) n° 81 Octobre - Décembre 1985 - P. 87

Ce hiératisme dans les règles de la composition dramatique et du jeu, rares seront les créateurs africains qui oseront le rompre. Le théâtre classique avait élaboré des conceptions de l'écriture et du jeu dramatique, qu'il voulait immuables et universelles. Ainsi une tragédie classique comporte cinq actes d'ordinaire, soit environ mille cinq cents à deux mille vers. Chaque acte dure à peu près une demi-heure à la représentation. Il doit correspondre à l'unité d'un mouvement organique de l'intrigue. Il est lui-même divisé en scènes plus ou moins nombreuses, plus ou moins longues, découpées selon l'entrée ou la sortie d'un ou plusieurs personnages (ces actions devant manifester les articulations de l'intrigue).

Les entractes sont censés être occupés par une action qui se continue en coulisses. L'action se développe selon une progression rigoureuse ; l'exposition présente la situation et les personnages, les conduit vers le sommet d'une crise tragique (où les conflits se nouent et s'exaspèrent) pour aboutir au dénouement qui résout les tensions dans la consommation d'un destin fatal. Les règles des unités résument les exigences scéniques de la tragédie. Unité d'action : l'action se concentre dans la durée de la crise tragique et ne saurait excéder vingt quatre heures. Unité de lieu : l'action se déroule dans un cadre unique.

Ces rappels sont nécessaires pour révéler comment Cheik Aliou Ndao se démarque par moment de ces règles pour adapter son théâtre aux exigences culturelles de son milieu.

La première production théâtrale de Cheik Aliou N'dao, *L'Exil d'Albouri*⁶⁸, est une pièce à neuf tableaux, *le fils de l'Almamy*⁶⁹, se compose d'un premier tableau isolé et de trois autres tableaux avec cette fois-ci une constitution d'un certain nombre de scènes variant entre quatre et neuf pour chaque tableau. *La Case de l'homme*⁷⁰ est réparti en trois tableaux sans mention de scènes. *La Décision*⁷¹ se subdivise en trois tableaux, sans mention de scènes également.

68. *L'Exil d'Albouri*; O.P. Cit. P. 6

69. *Le fils de l'Almamy* ; O.P. Cit. P.15

70. *La Case de l'homme* ; O.P. cit. P.15

71. *La Décision* O.P. Cit. P.15

Alors qu'avec *l'Île de Babila*⁷², Cheik Aliou Ndao, renoue avec la terminologie classique et procède à une répartition de sa pièce en cinq actes classiques.

Sans aucune mention de scènes cependant. Dans sa toute dernière pièce, *du Sang pour un trône ou Gouye Ndiouli un dimanche*⁷³, Cheik Aliou N'dao présente une pièce à un tableau, neuf ruptures et un mouvement. Mais entre sa première création dramatique et la dernière Gouye N'diouli, plus une dizaine d'années se sont écoulées, le dramaturge mûri, maîtrise mieux et se met à l'aise dans ses procédés techniques. Pourtant, même si le créateur n'en perçoit pas la pertinence, ce qui lui fera dire :

*c'est la division arbitraire introduite par l'occident entre actes et tableau que j'ai essayé de donner une autre perception de la durée, plus proche de la vie réelle*⁷⁴

la division en actes ou en tableaux ne pose pas tout à fait les mêmes problèmes. Dans un acte, l'action est non achevée mais interrompue et chaque acte se termine sur un temps fort et peut avoir son caractère et son style propre. Pierre Larthomas, comparant les pièces à actes et à tableaux, souligne :

l'inconvénient de l'acte, très réel, tient aux coupures qu'imposent les entractes et qui, interrompant l'action, arrachent le spectateur à l'intrigue et à l'envoûtement du rythme et de style. Il faut au début de chaque acte, capter de nouveau son attention (...).

Quant à la division en tableaux, elle a ses avantages. L'attaque en pleine action selon l'heureuse expression de Marcel Pagnol, peut être forte et cela doit s'entendre de la situation et du style. De plus, comme il n'est pas nécessaire d'un tableau à l'autre, de légitimer l'entrée et la sortie de personnages, l'auteur peut aller droit au fait. Mais ce que le texte gagne en force et en concision, il le perd en continuité ! Le danger ici, très grave est de rompre, par le morcellement de l'action, l'attention du spectateur au moment où le dialogue commençait à agir sur lui. Il en est ici du spectateur, comme d'un lecteur de romans qui serait obligé d'interrompre trop souvent sa lecture.

*Avec cette différence que celui-ci, reprenant le livre, retrouve le même style, alors que celui-là découvre chaque fois une pièce nouvelle : le lieu, le décor, la situation et les personnages ont changé et change aussi le style.*⁷⁵

Dès lors, si l'inconvénient majeur des pièces à tableaux reste les interruptions nombreuses et les fragmentations parfois excessives de l'action dramatique des attaques et des situations, par contre dans les pièces à actes, la nécessité de légitimer, chaque fois, l'entrée et la sortie des personnages qui délimitent chaque scène, constitue la grande difficulté.

Cheik Aliou Ndao trouve cette différence quelque peu gratuite et reste constant dans l'utilisation des pièces à tableaux. Force est de constater que même dans *le Fils de l'Almamy*⁷⁶, où l'auteur procède à un découpage de ses tableaux en scènes, il ne se conforme pas tout à fait à la forme et à la signification que l'esthétique occidentale classique attribue aux enchaînements scéniques de l'acte. Entre les scènes de ses tableaux aucune subordination, aucune transition qui puisse assurer la continuité de l'action et soutenir le fil conducteur de la trame dramatique. Dans la scène I (première) du tableau I, dès que Samory termine l'entrevue avec Sokhna sa mère, on le retrouve dans la Case du marabout Thierno à la scène II et ceci sans nous donner les raisons ou nous préparer à cette visite dès la première scène. Entre temps, le décor aura changé, le style et la tonalité du texte aussi ; de même que la situation du personnage Samory, psychologiquement s'entend.

De ce point de vue, la rupture entre les deux scènes est totale. Aucun lien logique ne les font se succéder naturellement sans qu'il soit besoin d'une « pression physique » de l'homme. Sous ce rapport, on pourrait tout aussi aisément détacher les unités scéniques les unes des autres, les intervertir et les redistribuer dans le tableaux sans nuire à la cohérence interne de l'ensemble.

72. *L'Île de Bahila* O.P Cit P.15 -

73. *Du Sang pour un trône* O.P. Cit. P.15 -

74. Ndao (Cheik Aliou) « Je m'adresse à mes contemporains » in Notre librairie n°81 Octobre - Décembre 1985. P.95

75. Larthomas (Pierre), *le langage dramatique* - Paris A. Giller, 1972 P. 131 - 132

76. Ndao (Cheik Aliou), *Le fils de L'Almamy* O.P Cit. P.15

Les sorties inexplicables et gratuites des personnages (« Sort Samory. », « Ils sortent. », « Elles sortent. ») terminent les scènes et constituent leur seule délimitation.

Au regard des théories classiques occidentales, tout ceci pourrait paraître arbitraire et léger. Cependant, nous l'avons dit, le théâtre occidental ne peut manquer de porter les conceptions de vie du siècle du Roi Soleil (Louis XIV). La préciosité aristocratique, toutes ces règles de préséance et de bienséance ont déteint sur la vie artistique, encombrant légitimement le théâtre de préoccupations conformes à l'esprit du siècle. L'action tragique se déroulant le plus souvent dans le palais, l'antichambre, le salon ou l'intérieur stylisé, des personnages peu nombreux entraient et sortaient et on pouvait sans peine y légitimer toute cette petite agitation. L'époque est dépassée, mais les formes sont restées. Or, les compositions scéniques peuvent-elles être transposables directement en Afrique où la vie est tout autre ?

Dès lors, il faudrait voir en quoi la composition en tableaux exprime et rend mieux les réalités culturelles dans le drame africain. Chez Cheik Aliou Ndao, elle correspond à un double dessein. Le premier de tout, c'est d'adapter son théâtre au rythme de vie africaine et à ses valeurs de civilisation traditionnelles.

L'espace scénique africain n'est pas un univers clos et les protagonistes qui l'animent dans ce théâtre de la Cour, ne sont soumis à priori, à aucune contrainte socio-conventionnelle. Leur statut d'élites les autorise à arpenter l'espace scénique de long en large sans préjudice pour la bienséance. Imbus de leurs responsabilités et dépositaires au plus niveau du patrimoine culturel et moral ; pour l'exemple, ils ont devoir de ne jamais l'enfreindre. Ils ont la charge de veiller scrupuleusement à son respect. Les règles morales et sociales essentielles leur sont enseignées, inculquées dès la prime jeunesse. Elles sont consolidées, approfondies et systématisées dans *La Case de l'homme*.⁷⁷ Comme nous l'indique Cheik Aliou Ndao. Dans l'éducation du noble ou du jeune prince, elles revêtent un caractère presque sacré.

77. Ndao (Cheik Aliou) . *La Case de l'homme* . O.P. Cit. P.15

Et d'entre toutes ces lois traditionnelles, l'assimilation pleine de la responsabilité, l'accomplissement du devoir dévolu, le sens de l'honneur, le courage, l'hospitalité, la patience et la retenue, la solidarité, le respect de parole donnée constituent les socles moraux inébranlables parce que séculaires et culturels. On pourrait généraliser l'exemple pour toutes les sociétés humaines. Mais jamais autant qu'en Afrique beaucoup plus qu'ailleurs, elles sont érigées à la dimension du culte que leur transgression équivaldrait à un sacrilège pur et simple. Le « Botal » (guide et maître de la case se l'homme) fait tôt de recommander aux initiés : « le savoir est patience. « **Le savoir est la vraie puissance... Chassez de votre cœur le manque de retenue... »**

Ensemble, toujours ensemble ! « **Le village est comme une case reposant sur vos têtes.** » ⁷⁸

Tout en évitant de tomber dans les errements d'une idéalisation béate des communautés africaines traditionnelles, il reste évident que ces préceptes clamés avec force par le « Botal », participent de l'être et de l'ontologie de l'homme noir. La claire conscience pour chaque membre de la société du poids de sa responsabilité, du rôle à assumer, du devoir à accomplir, l'intériorisation dès l'adolescence par l'initiation de ses principes d'éthique, expliquent que chacun des éléments de cette collectivité solidaire sait exactement ce qu'il a à faire, quand il faut le faire et pourquoi il faut le faire. L'homme dans la riche acception que la tradition lui attribue, n'a pas à prévenir de ses intentions, à dire haut et fort ce qu'il doit faire. Il exécute sans crier gare sa tâche avec toujours la ferme conviction qu'elle correspond aux exigences de la tradition.

Avarice en paroles – puisqu'elles vous engagent dès qu'elles sortent. Circonspection dans l'attitude, discrétion et retenue prévalent dans tous les actes de l'homme et même de la femme responsable. Annoncer bruyamment ce qu'on se propose de faire, enlève à l'action sa grandeur et sa noblesse. Si ces qualités sont propres aux « Geer », aux noblesses, aux hommes libres en général, elles sont observées avec plus de rigueur dans le monde aristocratique considéré comme l'avant garde de la communauté.

78. La Case de l'homme ; O.P Cit. p. 15

La palabre abondante et amusante est l'apanage du griot ou des « castes inférieures ». Niambali, Samba et Maliba, très souvent, sont les seuls à légitimer leurs entrées et leurs sorties, griots des rois, donc investis de la mission traditionnelle de messagers, de collaborateurs, de confidents et d'hommes de confiance. Communicateurs de talent, ils reçoivent et répercutent les avis, les informations et répondent prestement aux sollicitations de l'élite pour diverses préoccupations. Ils emplissent les scènes, précisent et véhiculent les ordres reçus au peuple. Obligation leur est faite de motiver leurs entrées et sorties. Alors que les autres personnages n'y sont pas astreints pour les différentes raisons déjà indiquées.

Voilà comment Cheik Aliou Ndao, par ces principes d'éthique enracinés dans le patrimoine traditionnel, règle des questions d'esthétique et de techniques scéniques.

La seconde donnée qui fonde l'organisation scénique du dramaturge tient à la nature de la structure sociale en Afrique, de cette sociologie du milieu en phase avec l'héritage traditionnel. Puisque le théâtre prétend imiter la vie, la nature des convenances et des conceptions sociales en Afrique ne plaide guère en faveur du maintien des pièces à actes. L'esprit de groupe, la solidarité, constituent les principes essentiels de la société négro-africaine. Les sujets les plus graves, les problèmes les plus cruciaux sont traités au sein de la communauté et jamais en dehors d'elle. L'aristocratie dirigeante, pour les résoudre, y associe le conseil, la lignée, les dignitaires, les griots et parfois même tout le peuple. Une telle conception de la vie engage dans le théâtre une représentation collective qui s'exprime sur la scène sous forme d'immenses fresques rendues par de vastes tableaux alternatifs, successifs, « *d'attaques intempestives* »⁷⁸ pour reprendre l'heureuse formule de Marcel Pagnol. La spontanéité et la frénésie de la vie totale ainsi traduite, ne saurait s'accommoder d'entractes, au risque de tuer l'action et l'ardeur tragique, symbolisées par ces nombreux personnages.

78' Pagnol (Marcel) ; *Notes sur le rire*, Paris, Ed. B. de Fallois 1990, P.62

A ce propos, Alioune Oumy DIOP précise :

dans son ensemble, le théâtre traditionnel sénégalais ne se détache jamais de la vie collective qu'il exprime en la signifiant. Il demeure un lien social, une arme spirituelle, un moyen de prise de conscience collective et parfois aussi, une thérapeutique ou un moyen de coercition. L'aire circulaire à usages multiples, constitue son lieu de prédilection. Dans la langue « Woloff », le mot « Penc » désigne le lieu où l'on se rencontre pour délibérer, pour participer à une réunion intéressant la vie de la collectivité ou pour assister à un spectacle ou à une cérémonie. Dans ces derniers cas, l'espace scénique prend la forme d'un cercle dénommé « Geew »⁷⁹

Dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao, l'espace sera l'arbre à palabres de Yang-Yang, le tata royal de l'Almamy Samori, dans une Cour intérieure, sous le baobab ou le « Yeen », à l'ombre d'un arbre. L'espace en « Geew » en demi-cercle ou même en cercle, n'est point une tour d'ivoire close sur le monde ; son cercle s'élargit, se dilate et épouse les contours de cette « étendue humaine » immense qu'il brasse. En spirale, le « Geew » offre toutes les possibilités d'ouverture et d'accueil en harmonie avec la fluidité et l'élasticité des rapports sociaux dans la communauté. Même entre la plèbe et l'aristocratie régnante, aucune barrière qui empêche l'agitation rotative de la collectivité en mouvement. Ce gigantisme épique de l'espace scénique africain même réduit à ses expressions les plus simples, les plus symboliques, ne saurait s'accommoder de fait, des légitimations pesantes des entrées et des sorties, propres à l'articulation dramatique des pièces à actes classiques de l'occident. Comme la Niambali dans les demeures princières du Ndoukouman, Maliba le griot, Demba et Lamya les servantes, Thiécouta, le chef des Sofas, jouissent de la liberté totale d'entrer et de sortir dans tous les espaces, même les plus intimes du « Tata » de l'Almamy Samory TOURE.

79. DIOP (Alioune Oumy) . le théâtre traditionnel au Sénégal – Dakar NEA 1967

La structure en tableaux, pour rendre la totalité de la vie en Afrique, même soumise à un rythme trop morcelé, doit être préférée par nos dramaturges à une continuité séquentielle laborieuse qui n'a aucune prise sur nos réalités culturelles et cela Cheik Aliou Ndao, l'a bien compris. Avec justesse, Madior DIOUF faisait remarquer

*l'innovation dans la terminologie dramatique Africaine : au lieu d'actes, ce sont des tableaux, des visions, des journées qui constituent des ensembles plus consistants aux dimensions plus larges et plus en harmonie avec le souci moderne de faire du peuple un personnage actif et présent, visible dans l'action*⁸⁰

Cette exigence d'adaptation est encore plus attendue du théâtre épique qui doit, par sa thématique également, redonner vigueur aux valeurs de la tradition.

1.4 - La thématique

Le théâtre de Cheik Aliou Ndao, n'est pas un îlot, hors du contexte de la mouvance générale de la littérature négro-africaine d'expression française en évolution constante. Nous l'avons déjà indiqué, sa thématique s'inscrit en droite ligne dans la littérature dite engagée entamée par la poésie de la négritude dans les années 1930 et remarquablement poursuivie et développée par le roman à la fin de la deuxième guerre mondiale en 1945 et jusqu'au delà des indépendances africains intervenues vers les années 1960. Aujourd'hui encore, la jeune littérature africaine d'expression française et même anglaise ne s'est jamais départie de cette vocation militante et engagée. La théorie de la littérature gratuite, «de l'art pour l'art» qui a prospéré sous d'autres cieux, n'a jamais vraiment fait fortune en Afrique. Ici, l'art a une fonction hautement sociale et idéologique quelle que soient sa nature et sa forme. C'est pourquoi, ce que l'art dramatique de Cheik Aliou Ndao a de moins original et de plus commun, c'est sa thématique. Mais avec ceci de particulier et de non moins subtil qu'avec la veine épique et politique, le dramaturge distille une forme d'engagement qui tire sa raison d'être, sa légitimité et sa sève, dans les valeurs fortes de la tradition africaine.

80 - Diouf (Madior) ; « le théâtre francophone d'Afrique noire depuis 1960 », in Revista de la Universidad Complutense El teatro actual. N° 114 - Vol 27 Octobre - Décembre 1978 P.161

Nous déterminerons quatre axes thématiques principaux dans sa production théâtrale : d'abord le thème récurrent de la lutte contre les forces oppressives pour l'affirmation de la liberté, la gestion du pouvoir politique, ensuite le thème non moins sublime de l'amour dans ce tourbillon tragique et enfin tout cela sous l'optique de la sauvegarde de l'héritage traditionnel, le thème central conditionnant tous les autres.

1.4.1 - La lutte contre les forces oppressives pour la liberté:

Ce thème traverse presque toute l'écriture dramatique de Cheik Ndao. De sa première à sa dernière production théâtrale, *du Sang pour un trône*⁸¹, l'auteur étale la férocité destructrice du système colonial sur les terres africaines à travers *l'Exil d'Alboury*,⁸² *le fils de l'Almamy*⁸³, *du Sang pour un trône* et ailleurs la hargne du pouvoir oppressif dans le racisme et la dictature américains de la *Décision*⁸⁴ et de *l'Île de Bahilia*⁸⁵. Bien qu'indirectement liée à la nature des conflits tragiques, la lutte contre le colonialisme suscite les crises, les anime et les aiguise dans les trois premières œuvres citées. Pour ou contre elle, l'action dramatique s'enclenche, le tragique se noue, fatal. La plus grande manifestation d'engagement de Cheik Aliou Ndao réside dans ce souci permanent, obsessionnel, d'être attentif à tout ce qui peut nuire à l'intérêt de la collectivité, à son épanouissement. Son art reste au service de la communauté tant il reste certain que l'élite royale placée au cœur de la tragédie, pense agir pour elle, pour sa sécurité et son bien être. Issa Sido, à ce propos, indique que : *l'art pourrait se préoccuper de l'épanouissement individuel, de l'enrichissement de chaque personnage si les possibilités d'épanouissement individuel pour le plus grand nombre était réuni. Or, on constate aisément que cet épanouissement reste subordonné à de profondes transformations sociales. La lutte pour ces transformations sociales est au premier plan de nos préoccupations. Elle l'est aussi sur le plan du théâtre qui est une manifestation collective, une activité sociale. Voilà pourquoi, on ne saurait faire jouer au théâtre un rôle de hochet, de figure morte de musée, une activité sans objet, un dépaysement de l'imaginaire*⁸⁶

81. *Du Sang pour un trône* OP. Cit. P. 15

82. *L'Exil d'Alboury* OP. Cit. P. 8

83. *Le Fils de l'Almamy* OP. Cit. P. 15

84. *La Décision* OP. Cit. P. 16

85. *L'Île de Bahilia* OP. Cit. P. 16

86. Sido (Issa) : « Le théâtre engagé en Afrique et en Europe » in *Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain* Abidjan - Avril 1970 p.233

La société africaine traditionnelle est une communauté globale où tous les membres regardent toujours dans la même direction, dans la mesure où ils participent des mêmes mœurs, des mêmes conceptions économiques, philosophiques et culturelles.

Dès son implantation, la colonisation commence à saper, déstructurer et déstabiliser profondément les bases de cette harmonie sociale et philosophique. Certes, aucune société n'est exempte de contradictions internes, de tiraillements et de conflits mais les sociétés africaines pré-coloniales ont su les gérer, les canaliser, les résoudre en s'appuyant sur les lois traditionnelles et toutes les autres formes de jurisprudence établies. Doit-on faire sienne la logique Senghorienne que « *sa nécessité* » pût justifier tout le grand mal perpétré⁸⁷. Le constat est là, amer : les ravages tant spirituels, matériels que moraux, seront incommensurables, un véritable désastre pour le continent noir. Dans sa furie conquérante pour asseoir et consolider son pouvoir, la force coloniale ne lésine pas sur les moyens : violence aveugle, génocide, corruption, chantage, délation, luttes fratricides, exactions barbares, aliénation culturelle. Tout y passe. Sans être le pays de Cocagne, le Djoloff fut un royaume paisible et prospère, puissante et libre. C'est le sens du propos du Bourba Albouri, agité depuis l'écho de l'avancée coloniale :

Je n'ignore pas les sacrifices consentis pour bâtir ce pays : un des endroits où l'on voyage sans crainte de brigands, l'ordre y règne, la famine y est rare ⁸⁸

Le griot du roi Samba confirme :

Votre ancêtre N'diadiane NDIAYE a fondé ce pays. Il l'a fait à la pointe de sa lance. Le Djoloff s'étendait alors jusqu'au pays Diola. Regardez le sol de Yang-Yang, la capitale, plus blanc que des œufs de pintade : signe de la puissance de votre lignée... ⁸⁹

A présent, la cour royale avec le peuple, comprend qu'il faut vite réagir, les armées coloniales poursuivent leur avancée inexorable, faisant feu de tout bois. Un guerrier de retour d'une mission d'inspection à NDar, est dans tous ses états :

87. Senghor (Léopold Sédar) avait lancé cette boutade : « la colonisation est un mal nécessaire ! » dans *Liberté I* - P. 122 -

88. L'Exil d'Albouri . O.P. Cit. P. 33

89. Ibidem. P. 25

*Bourba ! Des hommes couleur de terre cuite sont venus de la mer. Ils déferlent à travers le Cayor : le Damel n'est plus. La terre des Ancêtres meurtrie, gémit et pleure. Quel chagrin ! Bourba, quel chagrin. Des hommes noirs, des hommes frères leur montrent le chemin. Les spahis ont brûlé des milliers de villages ; ils sèment la ruine, font tomber les greniers. Pire que l'année de la peste ! Ils viennent avec des machines qui crachent le feu et font crouler les Tatas. Le Diaraf attend des ordres, Ô Roi !*⁹⁰

Alors que la présence coloniale hante les nuits de l'Almamy Samori Touré :

*Tromper leur vigilance pour les surprendre résume ma politique essentielle*⁹¹.

Macodou au Cayor, chassé du pouvoir à la mort de son fils Birima, semble désormais saisir la stratégie d'implantation des Blancs :

*le Toubab applique la même tactique. Il va opposer Lat-Dior à Madiodio ; plus tard, il se tournera vers d'autres prétendants. Nous sommes vulnérables le toubab connaît nos défauts, il se sert de notre orgueil, notre attachement aux aspects artificiels de la vie, notre goût pour l'alcool.*⁹²

Birima a été tué par l'eau-de-vie envoyée par le gouverneur toubab. Muni de sa seule puissance militaire et technologique. «son art de vaincre sans avoir raison » pour reprendre la formule consacrée de Cheikh Hamidou KANE dans l'Aventure ambiguë, le blanc sème partout où il passe la tyrannie, la terreur, la désolation et la mort. Or, malgré tout, la tâche ne sera pas aisée pour les armées coloniales. Elles rencontreront sur leur chemin une opposition, farouche, redoutable, forte de son unique foi aux valeurs de liberté et de dignité et qui s'est nourrie d'une philosophie de la résistance qui trouve son soubassement dans le culte de la bravoure, dans la mystique de l'honneur, héritage moral de la tradition.

Conscients de leur limites militaires, les résistants africains combattront résolument le colonialisme, usant de tous les subterfuges possibles, allant de la confrontation directe au repli tactique pour le ralliement d'autres forces patriotiques.

90. L'Exil d'Albouri ; O.P. Cit. P. 27-28

91. L'Exil d'Albouri ; O.P. Cit. P. 157

92. Du Sang pour un trône ; O.P. Cit. P. 24

La mort dans l'âme, Albouri déterminé à lutter ardemment contre les colonisateurs, ne voit pour le moment de solution que dans l'exil :

*je connaissais la ruse du gouverneur, je voyais tous les royaumes crouler autour de moi. Aussi, depuis bientôt un an, j'ai demandé au fils d'Omar à Ségou de conjuguer nos forces ; je savais que le Djoloff ne pourrait demeurer longtemps un bastion alors que l'ennemi s'infiltrait partout. Nous sommes courageux, mais peu nombreux. Nous n'avons que des fusils, des sabres, des lances ...*⁹⁴

Aussi clame-t-il toujours avec force : *l'Exil, l'exil plutôt que l'esclavage !*⁹⁵, tandis que son demi frère Laobé Penda n'envisage que la riposte prompte et systématique : *Combattons jusqu'au dernier*⁹⁶. Samory, le cœur meurtri, se voit dans l'obligation de maudire puis d'emmurer ce fils indigne qui mesurant sur le terrain la puissance des peuples de la Mer, lui propose de renoncer à la lutte :

*ton séjour à l'Étranger m'a permis de réorganiser nos troupes. Signer une trêve n'équivaut pas à la fin de la guerre. Au contraire. Quand l'ennemi s'y attendra le moins, après avoir installé les garnisons au Sud pour assurer nos arrières, nous fondrons lui, détruisant les postes, tuant ses alliés. Aussi, avant l'envoi de renforts nous aurons recouvré nos territoires, reculé les frontières imposées !...*⁹⁷

Macodou, souverain errant, sans trône, mais en avance sur son époque et dont la passion tenace et l'ambition sans limite qui l'habitent sont à la mesure de la noblesse et de la générosité de son projet, s'élève au dessus des orgueils, des susceptibilités, des rivalités locales, des querelles et tiraillements de basse-cour de nature à le dévoyer de l'unique mission qui, seule, vaut le sacrifice suprême : engager la lutte contre l'envahisseur étranger dans l'unité. En dehors de ce combat, rien d'autre n'a plus de valeur à ses yeux.

94. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P. 45-46

95. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P. 80

96. Ibidem .46

97. Le Fils de l'Almamy ; OP. Cit. P.156

Il se cristallise pour son option. Audacieux, il vient au Saloum demander à son fils régnant, Samba Laobé d'abdiquer en sa faveur :

*le pouvoir en tant que tel ne m'intéresse pas. Il me faut vaincre les toubabs pour qu'ils nous laissent libres de jouir de nos terres selon notre propre volonté. Le dessein que je poursuis exige que j'aie le Saloum sous mes ordres. En m'appuyant sur un royaume aussi puissant, aussi riche, ma résistance aura de meilleures chances de réussir. Les peuples d'ici unis derrière moi, je reprendrai le Cayor, puis le Bawol. Cet ensemble devenant le pays le plus fort, le plus étendu, s'alliera au Joloff pour présenter un seul front à l'avance des troupes Toubab*⁹⁸.

L'anticolonialisme déclaré de ces souverains ne constitue t-il pas la preuve éloquente de leur aspiration à une vie libre, digne et noble ?. Quoiqu'il leur en coûte, ils défieront le système colonial puisqu'ils auront compris tous les enjeux politiques, économiques et culturels inhérents à la consolidation de leur pouvoir, à l'agrandissement de sa sphère d'influence. Pour l'essentiel, cela justifiera leur acharnement à tenter de la juguler, de la combattre.

Dans la production théâtrale de Cheik Aliou Ndao, le pouvoir oppressif ne coïncide pas uniquement avec la colonisation, il s'incarne également dans la politique ségrégationniste de la majorité blanche aux Etats-Unis. En effet dans la *Décision*⁹⁹, privés de leurs droits civiques les plus élémentaires, marginalisés et traités en sous-hommes, Jacques et les siens devront faire face quotidiennement à une répression aveugle, dont l'objectif inavoué, à long terme, reste l'anéantissement de la minorité noire. Ici, la répression prend la forme de bandes terroristes organisées au sein du Klu Klux Klan, la forme d'une administration cynique, indifférente et complice.

Prétextant de la probable admission de Jacques, jeune étudiant noir, bachelier, à l'université de Dagas, les groupes racistes soumettent à la pression, au harcèlement et à l'intimidation la famille de Madame Wilson, brave femme, misérable, qui trime dur et ne vit que pour ses enfants :

je me moque de ce jeu de pions. Je ne connais que mes enfants : toi et ton frère.

*J'ai peiné toute ma vie pour que Jacques puisse continuer ses études. Aucun obstacle ne m'arrêtera. Tous mes efforts n'ont qu'un but : donner à mes fils leur place au soleil. Je ne tiens aucun compte de ce que pensent ceux du quartier*¹⁰⁰

Nous l'avons souligné, si à long terme, le projet diabolique de ces forces racistes organisées et sous la bénédiction du pouvoir politique, reste la décimation, l'extinction de la minorité noire, comme on le fit à l'encontre des indiens parqués dans les réserves, à moyen et court terme, il s'agira d'empêcher l'émancipation politique et intellectuelle des hommes de couleur. La première mesure devra consister à leur interdire d'accéder aux études supérieures. Ce qui aurait certainement pour conséquence immédiate d'aiguiser leur esprit critique et d'en faire des éléments d'avant garde déterminés dans le combat contre la ségrégation raciale. En attendant de les exterminer jusqu'au dernier, on les confine dans les ghettos où ils ne survivent miraculeusement que par le biais d'emplois subalternes mal rétribués.

Cependant paradoxale, autant la velléité de domestication, de marginalisation, de persécution affichera une plus grande férocité, autant elle attisera un foyer de riposte et de résistance véhémente dont l'oncle Chiffon et Ted semblent être les représentants les plus actifs. Le mouvement prend en charge la lutte contre le pouvoir discriminatoire et entend assumer désormais le destin du monde noir tel que l'exprime en propos imaginés Oncle Chiffon :

*le moment est venu de s'accouder au balcon pour être éclaboussé de soleil.*¹⁰¹

Même s'il ne bénéficie pas au début du soutien de la bourgeoisie moyenne noire incarnée ici par Monsieur Collins qui ne se soucie que de la bonne marche de ses affaires et de sa petite quiétude privée, le «mouvement» s'organise et reste prêt à en découdre avec les racistes, terroristes. Ted souligne :

*Oncle Chiffon et moi savons d'où viennent les armes : nous sommes décidés. Le mouvement nous dit que s'ils brûlent nos maisons, nous ferons sauter les leurs. S'ils lèvent la main, nous frappons. Nous avons le dos au mur*¹⁰².

100. *La Décision* ; OP . Cit. P. 16

101. *La Décision* ; OP . Cit. P. 16

102. *La Décision* ; OP. Cit . P. 16

Au bout du compte, l'assassinat de Ted par le Klan, déterminera et radicalisera les plus réticents tels Jacques et Monsieur Collins. Ils auront compris, en vérité, qu'il faut lutter ou périr. L'oppression, c'est aussi et surtout le régime militaire, répressif et dictatorial d'Amago dans cette île de Bahila. Le tyran s'enrichit illicitement, paupérise le petit peuple, bâillonne sa liberté, étouffe ses aspirations démocratiques et conduit de mauvaises politiques qui ruinent l'économie du pays, délabrent ses mœurs et sèment la misère. Le réquisitoire poétique et imagé d'Alphonso résume bien la situation :

*regarde notre île qui a des pustules au corps . Notre île de pestilence, au ventre gonflé de vermines ; notre île aux jambes rachitiques d'enfant né avant terme ; notre île aux doigts rouges de sang, cherchant sa pitance dans les poubelles ; notre île aux joues creuses collées sur ses dents de misère et de famine. Ah nos enfants qui lisent la sagesse dans les immondices de la plage ! Notre île qui poursuit l'oubli de l'humidité des cachots dans la drogue à bon marché*¹⁰³.

La guérilla qui se développe dans les montagnes, qui gagne du terrain et va de conquête en conquête parce que soutenue par les masses éprises de justice, constitue l'espoir légitime du peuple. Pédro en est le chef incontesté, leader d'une trempe exceptionnelle. Retenu dans les geôles du palais d'Amago, il ne cède point, on ne peut rien lui extorquer malgré les sévices corporels, tortures, chantages et autres intimidations.

Pedro est le symbole vivant mais surtout la conscience la plus complète, la plus achevée de ces forces progressistes en rebellions. Le projet politique qu'il nourrit pour le peuple qui revient en un triptyque constant dans son propos : progrès, égalité, justice pour tous, l'élèvera au dessus des basses manœuvres d'Amago. Il reste de marbre devant les menaces du dictateur. L'idéal de vie pour lequel il est prêt au sacrifice suprême, objet de la seule passion, l'éloigne de toute autre préoccupation, même sentimentale. Il ne cherchera pas à sauver son amour avec Lolita. A la victoire de la révolution, il se hâtera de procéder aux transformations urgentes et tiendra ce discours sublime à travers lequel se trouve puissamment exprimée son obsession pour le peuple, ses intérêts, sa dignité, pour le bonheur duquel il n'y a ni concession ni compromis possible :

103. L'île de Bahila ; OP. Cit. P. 45

changeons de méthode en ne regardant plus le peuple de haut. Qu'il sente que nous lui devons tout. Il se peut qu'il soit déçu par ma franchise. Dorénavant, la paresse sera sévèrement punie, puisqu'il n'est pas question de travailler pour un groupe, mais pour l'ensemble de la nation... Je ne sers la révolution qu'autant qu'elle commence par respecter l'individu... Le travail commence! Vigilance, fermeté, discipline, dans la justice, la foi en l'homme¹⁰⁴.

Force est de constater que le combat contre l'oppression multiforme (colonisation, politique ségrégationniste, régime dictatorial) aura mobilisé très fortement les héros tragiques de Cheik Aliou Ndao. Mais cette énergie combative, parce qu'elle est pénétrée de valeurs éthiques profondes, legs de la tradition (sens de l'honneur, dignité, liberté, justice, solidarité) draine un élan, dans la lutte, d'une puissance impressionnante qu'aucune autre considération ne saurait altérer ni amollir. La foi inébranlable en cet humanisme intégral qui ne s'occupe que de restaurer l'homme dans sa dignité, l'égalité, la justice et la liberté, demeure brillamment étalée dans sa pureté et sa noblesse à travers le défi de Macodou, d'Albouri, de Samori, aux forces coloniales à travers la victoire héroïque de Pédro et du maquis sur le pouvoir tyrannique d'Amago, dans la riposte suicidaire de Ted et de ses amis du «mouvement» devant la violence génocidaire du Klan. Ils ont porté tous très haut la flamme de la révolte.

La prédominance et la récurrence du thème de la lutte contre l'oppression offre à Cheik Aliou Ndao l'occasion de faire le procès virulent de tous les systèmes qui, historiquement, ont ravalé l'homme au rang de la bête de somme, mais aussi et surtout, permet au dramaturge de célébrer, de magnifier la geste de ceux-là que l'Afrique et le monde comptaient parmi ses fils les plus dignes.

1.4.2- La gestion du pouvoir politique

Elle constitue un thème central en ce sens que la caractéristique principale de l'écriture dramatique de Cheik Aliou Ndao, c'est qu'elle reste essentiellement un théâtre de la cour royale, des sphères dirigeantes de la communauté.

104. L'île de Bahila ; OP. Cit. P.63-65

La gestion du pouvoir pose une problématique complexe parce qu'elle reste liée à des croyances ou à des rites et une mythologie solidement ancrés dans la tradition. Si les familles aristocratiques se la disputent parfois ardemment, c'est moins par pouvoirisme comme relaté abusivement dans les manuels d'histoire coloniale que par un souci de mieux exceller dans la sauvegarde de l'héritage traditionnel.

En effet, la possession du pouvoir politique assure la perpétuation de la lignée royale matriarcale ou patriarcale, garantit la protection de la terre des ancêtres et préserve la sécurité, la liberté et le bonheur du peuple. De fait, ses enjeux sont considérables. L'aisance et l'insouciance matérielle qu'elle offre, ne compensent nullement la lourdeur de ses charges et responsabilités.

Perpétuation de la lignée royale

Elle prime sur toutes les autres considérations. Le sang royal doit garder sa pureté originelle. Dès que la lignée royale est entachée «d'impureté», comprenons :d'un Sang provenant d'autres catégories sociales inférieures, elle perdait foncièrement sa valeur et du coup, ses chances de se pérenniser au pouvoir s'en trouvaient forcément amoindries.

Cela explique en partie le contrôle rigoureux exercé sur la prospection de l'arbre généalogique en rapport avec l'Ancêtre Commun dont la mythologie de la fondation de la tribu, de l'acte générateur de la hiérarchie, de l'occupation de la possession et de l'accaparement de la terre, doit être connue, largement diffusée dans la littérature populaire de la contrée en question. Le respect scrupuleux des stratifications, des barrières sociales, la prédilection pour le système matrimonial endogamique, tenaient sans conteste de l'attachement à la préservation de la «pureté » sanguine de la lignée royale ou princière.

Aussi, les princes du Ndoukouman dans *du Sang pour un trône*¹⁰⁵, soutiennent ils leur hôte Macodou et défient ils suicidairement le pouvoir central de Kawon mais ils paraissent soulagés d'apprendre le choix porté sur leur cousin Diagone pour diriger dorénavant la province. Laisseront-ils leur vie à Gouye Ndiouli ? Qu'importe ! le Ndoukouman est déjà entre de bonnes mains.

105. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 15 .

Beuleup FAHA, à ce sujet précise s'adressant à un Diagone gêné, qu'il tente reconforter :

*Je lis l'émotion qui t'étreint, ta perplexité devant l'ordre venant de Kawoon. Nous connaissons ton honnêteté. Le titre de Beuleup te revient. N'oublie pas qu'en temps normal, si je rejoignais les Ancêtres avant toi, tu prendrais ma place.*¹⁰⁶

Ce que confirme Diagone :

*Nous nous sommes toujours présentés comme un seul homme depuis Taagouth Waali, l'ancêtre venu du Jolof*¹⁰⁷.

La pureté du sang princier sera sauve, se rassure Bakkar Baasin :

*Heureusement que Kawoon ne peut sortir du cercle : Sandené ou Diagone. Le même sang coulant dans nos veines, l'honneur est préservé.*¹⁰⁸

Le roi Albouri se décide à l'exil pour éviter certes le massacre de son peuple mais aussi pour empêcher que le gouverneur toubab de N'dar n'impose au Joloff comme il a eu à le faire ailleurs – un souverain docile, à la descendance royale douteuse, à sa place. Entre autres raisons, cette dernière l'a plus que déterminé à quitter le pays.

Il va de soi que la pureté du sang royal doit être saisie sous la pleine acception du terme «pur» par antynomie à «impur» d'abord, mais ensuite dans sa réalité tant biologique que morale. Le sens propre et le sens figuré représentant les deux faces de la «même médaille». La «pureté» de l'espèce impliquant inéluctablement selon les Djolofs-Djolof la «pureté» des qualités morales. Devant la tourmente qui agite le Djoloff, Mâm Yây, la reine-mère recommande vivement à son fils Alboury écartelé :

*une mère devine les pensées de son enfant ; quelle que soit la décision à prendre ne trahisse pas ton sang, ton honneur. J'ai confiance en toi*¹⁰⁹

106. Ibidem ; P. 133

107. Idem ; P. 133

108. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 133

109. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P. 36

La préservation de l'honneur en toutes circonstances, reste une donnée permanente dans le code de conduite du «pur sang» autrement dit de l'élite aristocratique. C'est la même véhémence qu'on retrouve dans le propos ferme de Samory qui met en garde son fils Karamoko contre toute tentative susceptible de jeter à jamais l'opprobre sur sa descendance quand ce dernier persiste dans sa proposition d'être réaliste et de faire la paix avec l'autorité coloniale plus forte :

*Ne souille pas ton âme. N'éclabousse pas ma descendance.*¹¹⁰

La haute aristocratie doit faire montre à tout instant et même dans les épreuves les plus difficiles de la vie, de qualités morales exceptionnelles, gages de sa noblesse et de sa puissance. Ainsi, la gestion du pouvoir politique, seule, peut permettre la pérennisation au trône de la lignée royale originelle, garante de la stabilité sociale, morale et économique puisque la mieux préparée pour tout ce que nous avons dit, à ce rôle. Le prince Laobé Penda s'insurge contre le roi Albouri par crainte que l'option de son frère ne mette le pouvoir entre les mains de gens à la noblesse douteuse :

*Que va devenir le trône ? Entre les mains de quelle famille indigne va-t-il tomber ? Préparons-nous à voir le pouvoir accaparé par de gens sans vœux , sans nom, sans dynastie*¹¹⁰

Bis

Gérer le pouvoir, c'est assurer la perpétuation et la sécurité de ce patrimoine moral et culturel. Entre d'autres mains suspectes d'origine nobiliaire, l'héritage a de faibles chances de survie. C'est l'inquiétude du Diaraf de Varhoh pour l'Exil :

le gouverneur ne trouvant personne de votre famille, remettra le pouvoir à des gens obscurs, à des personnes dont les ancêtres ne sont jamais montés sur un trône^{110 Bis +}

Or, en même temps que la terre, la contrée dont il reste fortement tributaire, il faudra le préserver des risques éventuels de perversion par l'invasion étrangère, la domination coloniale.

110. Le Fils de l'Almamy ; OP. Cit. P. 164¹¹⁰

110 bis. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P. 46

110 bis + L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P. 47

La protection de la terre des ancêtres

Dans la civilisation négro-africaine, le lien entre l'individu et la terre natale est plus que sentimental, il est d'ordre spirituel, religieux et économique. Il reste certain que pour ces sociétés où l'économie de base et de substance repose sur l'agriculture, la terre n'a pas de prix. Elle est le refuge des esprits, des mânes, des ancêtres et de tous les dieux de toutes les ethnies habitant le terroir. Les survivances de l'animisme sont pour beaucoup dans ce culte de la terre. L'islam a, certes, gagné largement cette partie de l'Afrique mais il n'a jamais su opérer la rupture définitive des peuples convertis avec leurs croyances et religions traditionnelles. Si bien que ces populations Ouest - africaines s'installaient dans une forme de syncrétisme religieux et culturel qui les amenait dans les moments de déconvenues et de crise à invoquer autant la nouvelle religion que l'ancienne, se retrouvant de plain-pied dans ce que Vincent Monteil appelait «l'islam noir»^{110 bis+ +}.

L'animisme, polythéiste dans son essence, élève les éléments cosmiques (le ciel, les astres, le soleil, les étoiles et la terre) au rang de divinités. Dès lors, la terre, royaume des ancêtres disparus, divinité nourricière et protectrice, reste cette source sacrée, ce cordon ombilical qui rattache l'individu à son peuple, qui le lie à ses origines, à son milieu, et à ses traditions.

Elle fonde l'unité familiale et l'unité culturelle. Appartenir à la même terre, confère de facto une concitoyenneté qui est parenté en Afrique. Le sentiment de fraternité se renforçant de la référence au même ancêtre commun ; lequel a choisi de prolonger sa vie sous terre. Il ne meurt point. La mort ici, n'est pas anéantissement. C'est tout juste une accession à la seconde demeure : la terre Jacques Macquet fait bien de souligner que :

*le culte des ancêtres ne fait que refléter sur le plan rituel l'expérience qu'a chaque homme d'être ce qu'il est uniquement parce qu'il s'insère dans une descendance : tout lui vient de cette chaîne d'ancêtres représentés par le chef du lignage qui est habituellement son doyen. Un autel simple, situé au milieu des maisons des vivants, des offrandes fréquentes et modestes, des prières familières maintiennent la présence des pères parmi leurs enfants*¹¹¹

^{110bis+ +} Monteil (Vincent) *L'islam Noir* ; Paris Gallimard. 1967

¹¹¹. Macquet (Jacques) ; *Les civilisations noires*, Paris, Horizons de France 1962, P. 109

Les marques culturelles et morales que le pays des ancêtres laisse sur l'homme sont si fortes que l'Africain en porte partout où il se trouve, les stigmates comportementales vivaces. On fait tôt de le confondre à sa terre. Le Djoloff-Djoloff, le Sine-Sine, le Saloum-Saloum ou encore le Baol-Baol¹¹², sont facilement reconnaissables grâce à des stéréotypes psychologiques déterminés et précis du terroir. Par exemple, quand le Baol-Baol est identifiable à sa subtilité, sa finesse d'esprit, son austérité et son stoïcisme à toute épreuve, le Saloum-Saloum brille par une fierté presque obsessionnelle, une intelligence lente, une lourdeur de réflexion et réaction qui frise par moments la candeur mais tout ceci dans une noblesse et une dignité irréprochables. Dans Du sang pour un trône¹¹³ jeune prince Cayorien déchu, Sambou, ne s'explique pas cette nonchalance de Caméléon de ses cousins du Ndoukouman. Il s'énerve : *les Saaloum-Saaloum sont lourds ; ils ont l'esprit pesant ; ils ne sont pas intelligents. Rester sans rien faire, alors que le Toubab installent d'autres alliés sur le trône du Cayor ? Macodou, adresse-toi à Beuleup Faba ; qu'il sache que nous ne sommes pas venus pour une simple visite de courtoisie*¹¹⁴

Si pour les religions révélées (l'islam et le christianisme) à la mort le corps est enseveli mais l'âme va au ciel, pour la religion traditionnelle qui constitue encore la référence de base malgré l'émergence des nouveaux dogmes, l'homme accède à une seconde vie sous terre. Sous ce rapport, la terre renferme un trésor et un patrimoine spirituels inestimables qu'il s'agira à tout prix de protéger, de conserver. Gérer le pouvoir politique implique donc ce devoir sacré : la préservation de la demeure des ancêtres disparus. C'est l'une des premières missions pour un souverain, pour un roi, mais plus généralement pour tout patriote digne de ce nom.

La liberté et le bonheur du peuple

Dans toute son œuvre dramatique, Cheik Aliou Ndao s'engage à démonter toute l'argutie échafaudée par le colonialisme tendant à accréditer la thèse d'une gestion irresponsable et infantile du pouvoir politique par des roitelets africains sanguinaires, capricieux et immatures. Nous avons compris que le souci d'une telle entreprise ne visait en réalité qu'à justifier la domination coloniale.

112. Notes = En général, dans la langue Woloff, le dédoublement du nom du pays en indique les habitants. La règle n'est pas formelle.

113. Du Sang pour un trône ; OP . Cit. P. 1

114. Ibidem ; P. 11

La nature de la société africaine qui met particulièrement l'accent sur les principes de la solidarité de l'esprit communautaire, qui érige le collectivisme et le partage en règles de vie fondamentales, mieux, qui concède une grande responsabilité à ses conseils de sages, personnes expérimentées du troisième âge, qui place la concertation et la palabre au cœur de son système organisationnel, la nature d'une telle société, pensons-nous, ne peut accepter, ni favoriser une gestion dictatoriale et personnalisée du pouvoir politique. Fussent-elles formellement des monarchies absolues de tradition, la réalité de leur gestion qui, paradoxalement, engage toutes les composantes qualifiées et réfléchies du corps social, les incline au respect scrupuleux de la volonté et de l'aspiration populaires. Ce mode de contrôle indirect, souple et très léger opéré par les cadres traditionnels spécialisés, expérimentés et avisés, gardiens et dépositaires des valeurs essentielles de la communauté, contraint le monarque à veiller en permanence sur l'intérêt collectif, à travailler constamment à assurer la liberté et le bonheur du peuple.

Devant la menace d'une confrontation suicidaire avec les forces coloniales plus fortes, Albouri se résout à l'exil. Ce faisant, il donne la pleine mesure de sa dimension humaine et de son amour profond pour le peuple du Djoloff. Dans cette option, rien ne l'arrête, ni petit orgueil de souverain bafoué, ni privilèges et honneurs de famille royale rudement compromis. Sa vue dépasse des intérêts privés de famille.

Pour la liberté et le bonheur du peuple, rien d'autre n'a plus d'importance à ses yeux. Et c'est en vain s'il essaie de faire comprendre cela au jeune prince Laobé Penda :

*[...] je n'aime pas que l'on me contredise quand l'intérêt du peuple est en jeu*¹¹⁵.

115. L'Exil d'Albouri; OP. Cit . P . 35

Aveuglé par l'ambition, le désir de briller et le goût du pouvoir, Laobé Penda, le demi-frère du roi, perd de vue ce devoir sacré qui consiste à sauvegarder à tout prix et dans toutes les situations les droits du peuple à la liberté et au bonheur. Sans ce peuple dévoué, le souverain n'est rien et Albouri le rappelle très fermement à son frère :

Laobé Penda ! De quel royaume s'agit - il ? Faut -il se cramponner au Djoloff parce qu'il est lié à notre nom, ou faut-il faire de cette terre l'incarnation de la liberté ? Albouri n'a pas en vue les intérêts de notre maison.

Sans le peuple, N'diadiane ne serait rien. Il n'aurait pu abattre les arbres, ni défricher des terres, ni fonder des villages. Que serions nous devenus sans les bras de nos paysans, sans le travail de nos artisans ? Pense à l'intelligence du cordonnier et du forgeron pour faire ton armure, tes étriers d'or, tes bottes. Je te parle très simplement mon frère. N'oublie pas le peuple. Sa vigilance et son amour du sol sont une sentinelle à nos frontières. Dès lors que les forces sont trop inégales... [...].

*Le peuple du Djoloff me connaît : je l'ai protégé contre les exactions des Diarafs. J'ai interdit de faire lever des impôts, ou de confisquer des troupeaux à moins que ce ne fût pour l'entretien de l'armée. Ce pays a cessé d'être nôtre. Autant profiter des conditions existant ailleurs pour soutenir l'idée que nous nous faisons de la liberté*¹¹⁶

Au Saloum où la monarchie mise en place est presque d'essence démocratique, prototype imparfait peut être de nos démocraties modernes, le mode de contrôle du pouvoir royal reste beaucoup plus aisé. Car, il est institutionnalisé par la tradition donc officiel. *Dans du Sang pour un trône*¹¹⁷, les charges de Jaraaf, de Farba, de Bisik et de Biset portées par certains dignitaires, correspondent à des fonctions spécifiques au sein de la cour royale. Bien que symboliques, elles confèrent des responsabilités de surveillance étroite de la politique royale car elles représentent le peuple. Le conseil qu'elles composent, sollicité à tout moment et pour toutes les situations délicates, constitue une sorte de chambre parlementaire miniature. Le conseil ne se contente pas de donner un avis, il délibère, décide et indique au roi l'attitude à adopter.

116. *L'Exil d'Albouri* ; OP. Cit . P . 54

117. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. p. 15 -

L'érection de ces garde – fous, leviers puissants du trône, anciennement établis, et qui échappent totalement à l'influence du roi, oblige ce dernier à n'avoir pour préoccupation durant son règne que l'intérêt populaire, la liberté et le bonheur des ses sujets. S'il outrepassé ce rôle, il est soumis à la sanction populaire, donc passible de destitution. Samba Laobé, jeune roi du Saloum, le vérifie à ses dépens. Lorsque gagné par l'amour filial, il a voulu se montrer complaisant à l'endroit de son père Macodou le roi déchu du Cayor ; c'est tout le Saaloum dressé comme un seul homme, du moins à travers ses représentants patentés, qui le rappelle à l'ordre. A ce titre, le propos de Bisik est éloquent :

*Au Saaloum le pouvoir n'est pas un objet entre les mains de Samba Laobé pour qu'il en fasse à sa guise. Nous avons mis notre roi au centre ; il est ceinturé par le pouvoir qui le tient. Nous, les Dignitaires, sommes derrière le cercle que nos bras entourent. Le peuple connaît le chemin, et nous surveille. Tel est le Saaloum, il est puéril de demander à Samba Laobé de descendre du Trône ou d'abandonner le sceptre. En vérité Macodou aura le Saaloum en face de lui et non son fils*¹¹⁸

Le meilleur legs que la tradition a offert à nos sociétés pour veiller efficacement au bien être, à la liberté et à l'intérêt du peuple, se trouve exprimé dans sa forme la plus intelligente par la cour du Saaloum. Ces dispositions démocratiques peuvent rivaliser avec les institutions politiques contemporaines les plus parfaites. Ici, l'intérêt du peuple demeure le point de mire, il est au dessus de tout. Il suffit, pour garantir la sécurité, de donner la puissance, l'indépendance à ceux qui en assurent la garde. Le Farba du Saaloum sur ce point, est intraitable :

*Nous nous contentons de faire notre devoir, c'est à dire consacrer notre vie au Saloum. La tradition ne nous appelle – t-elle pas (ceux de l'enceinte de Karwoon), nous les chefs de garde. Nous sommes les premiers à offrir notre souffle au cas où notre capitale serait attaquée. Toute phrase prononcée par nous provient du peuple dans l'intérêt du Saaloum*¹¹⁹.

Les personnages du milieu aristocratique qui animent l'œuvre théâtrale de Cheik Aliou N'dao et qui ont en main le destin du peuple, ont une haute et noble idée de leur mission.

117. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 45

118. Ibidem OP. Cit. P.82

119. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 88

Ils sont d'ailleurs si pénétrés de cet idéal de paix, de bonheur et de liberté pour leur peuple, qu'ils peuvent aller jusqu'au sacrifice suprême pour le défendre. Souvent, dans la nature des conflits qui les opposent et qui nouent la tragédie, nous décelons plus des divergences d'interprétation de cet idéal de bonheur et de liberté que l'assouvissement d'ambitions personnelles et privées. La crise qui se développe entre Samory et son fils Karamoko procède de cette double perception. Le père entrevoit très fermement la liberté et le bonheur du peuple dans le démantèlement de l'étau savamment mis en place par les forces coloniales, alors que pour Karamoko, le peuple s'épanouit plutôt dans un voisinage de paix avec des conquérants plus forts qui, comme Prométhée, sont porteurs du feu sacré de la vie, de la science.

Le peuple a tout à gagner de cette proximité et faire son bonheur, c'est améliorer sa vie au quotidien :

les hommes ne se nourrissent pas de mots sonores, même s'ils plaisent au cœur. Par delà les fibres de l'être, se trouve la réalité quotidienne. Assurer le bonheur immédiat, la certitude d'un sommeil paisible dans l'attente d'aucun besoin. Derrière les phrases qui exaltent l'instant, il y a la vie,

*Père. Un peuple ne se vêt pas de belles paroles*¹²⁰

L'envergure des figures historiques de Cheik Aliou Ndao découle de ce sens aigu de la responsabilité, du culte nourri à l'égard de l'intérêt public, du bonheur de leurs contemporains, de leurs sujets. Si leur souvenir dans la mémoire collective demeure impérissable aujourd'hui, c'est parce que qu'ils ont fasciné par cet esprit de dépassement. Ce dévouement à la cause populaire qu'ils ont parfois cultivé jusqu'à l'obsession, les prédispose peu à des préoccupations personnelles et privées. En cela, ces créations deviennent des mythes vivants qui leur feront considérer comme d'un second ordre, la nature de certaines questions privées, même les plus intimes tel le sentiment naturel de l'amour.

120. Le Fils de l'Almamy ; OP. Cit. P. 171

Or, et c'est là peut être tout le charme des créatures de Cheik Ndao, toute la complexité de leur personnalité, c'est au moment où nous tendons à les figer, irrités, comme des monstres politiques incapables un seul instant d'un sursaut «de vie» et de «vie tendre» que ces «dinosaures blancs» nous surprennent par des élans émotionnels, une vibration intense de leur fibre sentimentale que l'amour seul, possède le secret de provoquer. En proie à cette agitation violente mais éphémère, les héros de Cheik Ndao se défroquent, font parler leur cœur et donnent libre cours à leur passion, leurs interrogations, leurs doutes, leur tristesse et leur inquiétude. Dans ces rares instants où ils se livrent, entiers, se laissant aller aux aveux et autres confidences sentimentales les plus insoupçonnées, ils élèvent la tonalité tragique et se ramènent à nous, à notre dimension humaine. Cela confère un relief particulier et saisissant au thème de l'Amour dans l'écriture de Cheik Aliou Ndao.

1.4.3- L'Amour

Le thème de l'amour sous la couleur de la tradition africaine, occupe un compartiment assez particulier dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao. Pour peu que nous nous livrions à une petite comptabilité pour évaluer très concrètement le nombre de pages relatives à l'amour, à son expression, ses manifestations et ses allusions, voilà le résultat auquel nous aboutissons : dans les 92 pages de *l'Exil d'Alboury*¹²¹, 8 pages réfèrent à l'Amour, 6 pages sur les 47 que compte *le fils de l'Almamy*¹²², 2 à 3 tirades du Botal sur la dizaine de pages de la *Case de l'homme*¹²³ renvoient à l'éducation sentimentale, 7 pages sur 37 de *la Décision*¹²⁴ plongent au cœur de l'amour, de même que 14 pages sur 66 de *l'Île de Bahila*¹²⁵ lui sont consacrées, et enfin 20 pages sur les 157 qui composent *Du Sang pour un trône*¹²⁶ sont liées à la vie amoureuse et conjugale. En récapitulant, nous avons approximativement 56 pages consacrées au total à l'Amour et à ses allusions sur les 409 pages de l'ensemble de l'œuvre dramatique de Cheik Aliou Ndao ; ce qui fait un pourcentage d'évocation de relation de 13,69 %.

121. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit . P. 8

122. Le Fils de l'Almamy ; OP. Cit. P. 15

123. La Case de l'homme ; OP. Cit. P. 15

124. La Décision ; OP. Cit. P. 16

125. L'Île de Bahila ; OP. Cit. P. 16

126. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. 15

La première lecture de ce tableau récapitulatif, certes assez singulier dans le genre, pourrait laisser croire que le dramaturge relègue au plan secondaire le thème de l'Amour. Au vu du volume de pages peu significatif qu'il lui réserve quantitativement, tout porterait à croire que Cheik Ndao n'en fait pas une thématique de prédilection.

Elle ne mériterait pas de figurer dans ce théâtre sérieux de la cour et des grands hommes. Mieux, le traitement apparemment laconique, en termes quantitatifs, conforterait l'idée fantaisiste et puérile entretenue par la littérature coloniale d'une conception, chez les Négro-africains primitive, barbare et presque bestiale de l'amour.

L'image qu'elle en a développée, ne retient en vérité, que la femme-objet, moyen de procréation, instrument dérisoire de manipulation et de satisfaction sexuelle entre les mains «machochistes» et gloutonnes de l'homme. De fait, une telle approche pour qui, tradition reste synonyme de féodalité, déshumanise la relation homme-femme et lui ôte toute possibilité d'inspirer un sentiment amoureux.

Yao Améla de l'Université du Bénin-Lomé relève que :

dans l'imagerie collective européenne, l'Afrique mythique est continent de sexe et de mort. La lubricité des Noirs est une légende fortement établie. La nudité naturelle et innocente de certaines ethnies a longtemps choqué explorateurs et missionnaires qui en ont tiré des conclusions hâtives...

*A tort les premiers ethnologues ont présenté de l'Afrique une image de sociétés permissives, d'autant plus que la polygamie, pourtant ici répandue, est perçue comme une pratique licencieuse et immorale. Pendant longtemps le continent noir a fait luire le mirage de l'amour sans obligation ni sanction*¹²⁷

1 Les stéréotypes et clichés négatifs sur l'homme noir et sa vie de couple que rien de scientifique ne sous-tend, outre qu'ils nourrissent pendant longtemps les goûts d'un public égocentrique, infatué et avide de récits exotiques, témoignèrent chez ces auteurs, d'une méconnaissance profonde de la sociologie sentimentale des peuples d'Afrique.

127. Améla (Yao) : «Quelques grands ; Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud» In Notre librairie, images du Noir dans la littérature Occidentale . Vol I n° 90 Oct. - Nov. 1987 P. 127

L'amour n'est l'apanage d'aucune communauté. Néanmoins son mode d'expression, ses manifestations, ses formes et sa traduction sociale varient d'une civilisation à l'autre. Comprendre ce qui paraît être presque une tautologie, un truisme, c'est saisir le plus naturellement possible tout le mystère de la culture sentimentale et matrimoniale des peuples noirs. Dans l'œuvre dramatique de Cheik Ndao, l'amour est présent, si puissamment qu'il intensifie et fait progresser subtilement l'action dramatique

La passion qu'il insuffle n'a rien de l'élan sentimental exubérant du monde occidental. En Afrique, il la distille, secrète et pudique. Dès lors, l'apprécier à partir de l'amour ostentatoire propre à la culture hellénique, c'est foncièrement méconnaître son essence. Et sous l'impulsion forte de la tradition, Chèik Aliou Ndao se résout à en traduire toute la quintessence, toute la beauté.

La réalité de l'Amour

La force de l'amour est signalée à chaque fois par le remords, le ressentiment et le regret éprouvés par les personnages principaux au seuil de grandes décisions, d'actions tragiques à entreprendre. Elle n'émousse nullement la velléité de les conduire jusqu'au bout mais en rehausse l'éclat tragique puisqu'elle les poétise.

C'est au cœur de la tension à laquelle le Djoloff est en proie, que la Reine SÊB Fall choisit de rappeler au bourba excitée et nostalgique, les circonstances de leur rencontre et réaffirme aujourd'hui plus que jamais la vivacité de cette flamme :

*J'étais assise. Une de mes sœurs défaisait mes tresses quand tu entras chez ma mère pour lui présenter tes respects. Ah ! Comment te dire ? Dès que je t'ai vu, c'était comme si j'avais une pierre attachée à la pointe du cœur, qui tirerait vers le bas. Je m'enfuis. Depuis lors, chaque fois que nous nous rencontrons, je sens mon sang courir très vite, vers la limite de mes orteils, et je baisse les yeux. Ah ! Albouri, j'ai chaud, chaud. Ma main est moite.*¹²⁸

128. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit . P.73

Albouri, dans le même élan, avoue à la reine, la réciprocité de cet amour et pousse même la confiance jusqu'à lui faire une révélation surprenante et insoupçonnée.

Il brise la muraille de glace et nous plonge dans le tréfonds de son être :

La première fois que je t'ai aperçue, ce n'était pas chez ta mère ; tu vois, j'ai une meilleure mémoire. Mes cavaliers et moi, revenions d'une expédition. Pour ne effaroucher ce groupe de jeunes filles vues à un puit près de M'Boul, je n'avais pas révélé mon identité. Tu étais avec des servantes, attendant dans l'ombre d'un arbre qu'elles aient fini de remplir leurs calebasses.

Alors, j'ai pris pour prétexte une visite de courtoisie au Cayor pour mieux te connaître. Il est difficile d'être à la tête et de rester soi-même. Souvent pendant les affaires les plus sérieuses, quand je parais le plus préoccupé à mes dignitaires, ma pensée m'amène vers toi. Je me perds dans mes rêveries que d'autres attribuent sans doute à la profondeur de la réflexion ou au poids des problèmes, alors que je revis les huit jours de festivités passés avec toi dans capitale de ton père. Ah ! gouverner et être un homme comme les autres ; quelle prison !^{128'}

Il n'y a que l'amour pour faire tomber le masque du grand Bourba et lui arracher ces cris du cœur ; C'est dans un accent pathétique qu'il lâche :

les gens ne soupçonnent pas que je suis le plus humble de mes sujets¹²⁹

La situation est d'autant plus pathétique qu'elle intervient à la veille d'une séparation douloureuse, Albouri ayant décidé d'épargner à la Reine Sêb Fall les risques et le calvaire de l'Exil. Consentante au début, la Reine se ressaisit ; mue essentiellement par l'amour, elle comprend que sa place est auprès de l'être aimé, quel que soit du reste l'incertitude de l'Exil, transgressant ainsi les prescriptions du roi.

Néanmoins, la présence de la Reine Sêb FALL, outre qu'elle constitue un grand réconfort moral pour Albouri, relève davantage le tragique de cette situation d'Exil. Ici, le tragique naît de la proximité et de la disponibilité de l'être aimé et de l'impossibilité de vivre avec lui la plénitude de la passion sentimentale.

128'. L'Exil d'Albouri ; O.P. Cit . P.73

129. Ibidem P. 74

Autant il font l'effort surhumain de s'en détourner, autant ils sont dévorés par sa flamme.

Dans le fils de l'Almamy, plus énergique encore, l'amour s'exprime et s'agite dans les méandres de l'action tragique qu'il tente d'infléchir, en vain. Toujours est-il qu'il est là, présent et profond au cœur de l'intrigue. Karamoko reste convaincu que le conflit qui l'oppose à son père reste irréversible. Cela signifie qu'il doit psychologiquement se préparer à toutes les éventualités.

Dès lors, il se trouve rongé par le remords d'avoir à rompre cette «dolce vita» bien méritée auprès de son épouse adorée Sendi qui a hanté ses rêves durant son séjour européen. Un amour si tôt retrouvé, sitôt perdu. C'est presque dans une crise d'hystérie émotive qu'il clame sa douleur.

Le délire poétique qui en émane est d'un lyrisme bouleversant :

*Amour mien, brûlantes cendres braises saturées d'aube dans le palpitement calme des bras de Sendi- Toi ! Toi Sendi ! J'aurais patience de refaire tous les nids défaits du monde, de moduler sur tous les accords, à la corde de tous les cœurs la mélodie primaire qui poussa Adam vers Eve, pour recueillir le sursaut premier de tes gerbes. Entendrai-je encore le rire de mes fils : rivière câline d'Avril, berceuse de brindilles et de plumes parmi les jupes végétales, dans le hennissement vaginal de la terre ? Me voici solitaire devant mon débat. Nul n'est capable d'y entrer. Je porte ma charge à bout de bras.*¹³⁰

La profondeur, la finesse et la subtilité qui imprègnent les images poétiques de ce propos sublime, attestent manifestement, s'il en était encore besoin, d'une culture sentimentale africaine hautement raffinée, d'une tradition, d'un amour platonique fortement enraciné, pourfendant ainsi la thèse de ceux-là qui ont tenté de jeter l'anathème sur le peuple noir et sa civilisation en ne mettant en exergue que la face érotique, lubrique et franchement bestial de l'amour en Afrique.

130. Le fils de l'Almamy ; OP. Cit. P.74

La perte de l'être aimé conduit Sendi à la folie. Karamoko, emmuré par son père, Sendi se départit de sa raison et sombré dans la démence. Alors qu'elle avait rêvé de ce retour, que l'image de son mari avait hanté son sommeil et qu'elle s'était tant préparée pour ses retrouvailles :

*Allez faire sécher les herbes odorantes. Qu'elles brûlent pour
Karamoko !*¹³¹

Son univers s'écroule tout d'un coup. La violence du choc psychologique produit inévitablement un traumatisme sentimental qui fait que la vie se vide de son sens.

Cette vacuité voile en même temps la lucidité, affaiblit la volonté de survivre, traduisant la plainte douloureuse du poète romantique français Lamartine :

*un seul être vous manque et tout est dépeuplé*¹³²

N'ayant plus rien à attendre de la vie, c'est en transe que Sendi crie à la face du monde sa détresse :

*parce que je vois ce qu'il ne peut voir, le village dit que je
suis folle, folle, folle... Je ne serai jamais fatiguée de penser à
Karamoko. Assassins ! Assassins ! Ils m'ont éloignée ; le vent
ami a porté jusqu'à moi les gémissements de mon
mari... Oh ! Karamoko. Je suis belle comme l'aurore. Pour
qui ? pour qui ? Karamoko ! J'ai encore le sel de sa sueur à la
commissure de mes lèvres. Toi Sokbna, tu n'étais que sa
grand-mère. Qu'est-ce l'amour d'une aïeule ? Moi, je porte
son odeur dans mes pores. Karamoko, je me suis offerte à lui
comme un fruit fendu par l'orage*¹³³

A Kawoon, dans *du Sang pour un trône*¹³⁴, la linguère Lat Souk Siré Diogob, désignée par le conseil pour rencontrer Macodou au Ndoukouman, ce mari indélicat, père de tous ses enfants qui l'a abandonnée sans motif depuis des années, au lieu de nourrir la haine et le mépris, la rancune pour cet époux léger, cache mal son émotion et son agitation, signes incontestables d'un amour encore présent mais demeuré longtemps comprimé.

131. Ibidem. P. 51

132. Lamartine ; *les méditations* ; Paris Editions Northend P. 68

133. *Le fils de l'almamy* ; OP Cit. PL 182, 183, 184, 185

134. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. P. 16

La fébrilité de la reine-mère n'échappe pas à Bigué, l'esclave de case attachée à ses services :

*Tu vas au Ndoukouman en tant que linguère, la mère du Buur Saaloum. Amener Macodou à révéler ses projets est le seul but de ton voyage. Tu parles du Damel comme s'il était encore ton époux. Je lis en toi une émotion. Si je n'étais pas une simple esclave, je dirais même que tu frétilles d'impatience comme une nubile au seuil du mariage.*¹³⁵

En effet, la linguère Lat-souk Siré DIOGOB, consciente de la vivacité de son sentiment encore aujourd'hui, mesure pleinement les risques d'une telle mission : raisonner et faire plier un homme qu'elle n'a cessé d'aimer. Elle ne s'explique pas la décision du conseil :

*oublier Macodou et me trouver en face de lui ? Ah ! devrais-je me mentir ? Taire mes sentiments ? De quel droit le conseil m'a désigné ?*¹³⁶

Le thème de l'amour parcourt toutes les pages de *la Décision*¹³⁷ et de *l'Île de Babila*¹³⁸. Mary, la fille de Monsieur Collins bourgeois moyen noir, brade son statut social pour l'amour du jeune étudiant Jacques qui croupit dans le dénuement le plus total, malgré les efforts inlassables de sa vieille maman Madame Wilson qui trime dur pour la survie de ses enfants. Ici encore, l'amour triomphe sur la volonté mesquine, calculatrice de Monsieur Collins de trouver un « meilleur » vis à vis pour sa fille. Amago, le dictateur féroce de l'île, n'arrive pas à « consommer » physiquement son mariage avec Lolita. La raison en est simple : sa femme n'aime que le chef de la guérilla, Pédro en captivité dans les geôles du tyran. C'est dans un contexte de lutte et de révolution, que Lolila a été amenée à contracter cette union sur l'intimidation du dictateur et sous la pression parentale.

135. *Du Sang pour un trône*. OP. Cit. ; P.43

136. Ibidem. P. 43

137. *La Décision* ; OP. Cit. P.16

138. *L'île de Bahila* ; OP. Cit. P.16

Néanmoins, elle se battra jusqu'au bout, jusqu'à la chute du dictateur pour que son mariage reste blanc pour mériter l'estime et l'amour du chef rebelle. La haine et la résistance contre les assauts, les promesses maintes fois réitérées d'Amago, lui sont inspirées puissamment par un amour profond et sincère pour Pedro.

Force est de constater donc que l'amour emplit et impulse la dynamique de la trame tragique dans tous les sens et lui imprime un accent et un relief propres à la civilisation africaine. La pudeur, la sérénité, la pondération, la discrétion et la responsabilité qui l'encadrent, héritages de la tradition, étouffant son expression racinienne, ne portent aucun préjudice à sa réalité profonde.

En revanche, la compression de son exubérance et la répression de son exhibitionnisme, loin d'inhiber son intensité passionnelle, l'acculent dans une marginalité, une clandestinité si intimiste qu'elles en rehaussent l'intérêt, le mystère et la beauté. Dans toute la production théâtrale de Cheikh Aliou Ndao, l'amour se soumet au devoir qui ne l'anéantit point mais le contrôle, l'oriente et lui confère une grandeur sublime.

L'amour récupéré par la responsabilité

Quoiqu'il serve par moments d'aiguillon à l'intrigue, l'espace périphérique dans lequel l'amour est confiné dans ce théâtre politique de la cour et des grands hommes souligne à quel point, malgré sa vigueur discrète et latente, les valeurs de responsabilité, d'honneur et de devoir investissent et submergent la trame tragique. Si le devoir dompte le sentiment amoureux et que la responsabilité le récupère aussi aisément, c'est que l'amour intègre dans son essence ces vertus cardinales. Le sens de l'honneur et de la responsabilité constituent une dimension de sa réalité profonde. La lâcheté et l'indignité n'attirent ni ne suscitent sa flamme, elles n'ont jamais été, en Afrique, des terreaux fertiles et féconds de l'amour. Même si on a pu dire par ailleurs que « le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas ».

Néanmoins, l'irrationalité sentimentale nègre dans cette partie de l'Afrique, se nourrit essentiellement d'une idiosyncrasie et d'une culture d'héroïsme, d'honneur, de courage, de dignité et de patriotisme. D'une manière ou d'une autre, ces valeurs entrent dans les critères qui fondent et déterminent l'amour. Voilà pourquoi dans la tragédie de Cheik Aliou Ndao, la gestion de l'Amour est cornélienne de bout en bout car ces vertus triomphent du sentiment sans l'écraser, le maîtrisent, l'apprivoisent sans le contraindre encore moins le tuer. Mais elles l'entraînent tout tranquillement dans leur sillage en le fidélisant à leur logique implacable : sauver la patrie et l'honneur quel qu'en soit le prix.

Karamoko ne cède pas aux supplications de son épouse ; fermement il choisit d'obéir à sa conscience. Alors qu'il lui était loisible de mener une vie paisible, tranquille auprès de l'être aimé qui espérait, avec ses retrouvailles vivres d'intenses moments d'intimité, à la seule condition de se plier aux exigences de son père. Karamoko préfère la voie de la difficulté, celle qu'il estime être celle de la justice mais aussi de la vérité tragique. Dans cette voie, il sacrifie sa vie, son amour et libère sa conscience d'un fardeau lourd à porter :

*J'essaie d'être en accord avec ma conscience... Je ne serais pas le fils de l'Almamy si je mentais. Je dirai ma pensée.»*¹³⁹

Les plaintes discrètes de l'Amour s'avèrent dérisoires devant l'appel pressant du devoir et Sendi en vain, propose :

*Obéis-lui, Karamoko, je déteste tout projet me séparant de toi.*¹⁴⁰

Pourtant, Sendi ne se fait aucune illusion, elle sait que son mari ne renoncera pas. Elle comprend que la foi inébranlable qui nourrit l'humanisme de Karamoko reste trop profonde pour être distraite par l'amour. Et cette forte conviction parce qu'elle correspond à l'honneur, au devoir, à la responsabilité et à l'intérêt collectif, ne saurait être altérée par le sentiment.

139. *Le fils de l'Almamy* ; OP. Cit. P. 159

140. *Ibidem*. P. 159

141. *L'Exil d'Albouri* ; OP. P. 71

Les soubresauts discrets mais tenaces de la Reine Sêb Fall qui se révolte contre sa tenue à l'écart des décisions politiques, contre l'intrusion de la vie conjugale de la linguère Madjiguène, contre l'option stratégique de l'exil qui risque de déstabiliser son ménage, ces soubresauts, pensons-nous, n'ont pu remettre en cause le projet irréversible de l'Exil. Mieux, Alboury, sans rien laisser paraître mais la mort dans l'âme, décide de se séparer de son amour :

*retourne au Cayor à la cour de ton père*¹⁴¹.

L'option finale de Jacques à la fin de la pièce la *Décision*¹⁴² participe de la même perception, de la même vision du monde. A la mort de son frère Ted, Jacques ne se préoccupe plus de sauvegarder son avenir sentimental avec Mary, sa résolution est prise : il va défier le pouvoir blanc raciste en se décidant à fréquenter l'Université de Dagas :

*Mary, nous nous connaissons depuis notre jeune âge. Nous avons décidé de nous marier. La mort de Ted change tout. Il faut que j'aille à Dagas*¹⁴³

Dans la même logique principielle, la linguère Latsouk Siré Diogob souffre mais étouffe tout sentiment de complaisance amoureuse vis à vis d'un mari qui réapparaît dans sa vie et qu'elle n'a cessé d'aimer. Aussi, expose-t-elle sans faiblir devant Macodou la position du Saaloum qui est sans équivoque. C'est dans une mise en garde ferme qu'elle martèle ses propos :

*Ab ! Macodou ! Que demandes tu là ? J'admire avec quelle fougue, quelle jeunesse d'esprit, quel espoir tu soutiens ton rêve, mais as-tu réfléchi à la réponse du Saaloum ? tu ne t'adresses pas à Samba Loabé ton fils, mais à la patrie, aux traditions, à notre conception du trône, à ce qui vibre en nous dès qu'on touche à notre sol natal*¹⁴⁴.

142. *La Décision* ; OP. Cit. P. 16

143. *Ibidem* ; . 131

144. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. P. 58

Ici, on le perçoit donc clairement, les personnages nobles de Cheik Aliou Ndao, aussi férus d'amour soient-ils, n'ont rien des héros raciniens, ils ne sont pas défaits par la passion, ni en sursis, incapables de se libérer d'un sentiment qui les accable et les entraîne. Bien au contraire, ils ont le tempérament des héros cornéliens, ces surhommes, ces demi-dieux dont la seule raison d'être est la quête de la vertu. Ces hommes d'une lucidité extraordinaire savent apprécier les situations les plus inextricables dans lesquelles ils se trouvent projetés, ne brillent que par leur orgueil, leur honneur, leur témérité ; ils ont conscience d'être d'une trempe exceptionnelle.

Et s'ils savent, dans l'abnégation, donner la pleine mesure de leur dimension éthique et se hisser à un niveau de responsabilité aussi insoupçonné, c'est qu'ils sont pétris et modelés dans les valeurs sûres de la culture traditionnelle, héritage perpétué de génération en génération, thème récurrent qui emplit et domine toute l'œuvre dramatique de Cheik Aliou Ndao.

1.4.4 - La sauvegarde de l'héritage traditionnel

L'œuvre théâtrale de Cheik Aliou Ndao a traduit une vision du monde, une philosophie de l'existence chères à l'idéologie traditionnelle africaine. Si les dénouements ont atteint parfois une telle intensité tragique, c'est essentiellement parce que le culte voué à certains principes moraux, religieux, à certaines conceptions sociales, a cristallisé les consciences des personnages et figé leur position. De sorte que céder au consensus équivaut simplement à une compromission, à une trahison de l'idée qu'on se fait de l'esprit ancestral.

L'héritage ancestral constitue une référence sacrée. A ce titre, il explique et justifie les conduites, module les comportements. En son nom et pour sa préservation, on punit tous les écarts ou manifestations de défiance à son égard. Transmise de génération en génération par la voie orale, la culture traditionnelle est confiée à des spécialistes, les griots, représentant la mémoire collective, chargés de la vulgarisation et de la sauvegarde de sa source inaltérable.

Devant une crise sociale imminente, on y puise les préceptes, les règles de vie, les principes moraux ou religieux qui fondent et légitiment l'action. En cela, elle pérennise un système de pensée et perpétue un mode d'organisation social.

Le critique congolais Jean Makouta M'boukou faisait remarquer que

*le texte doit être conçu comme un signe et un livre comme un code, ou mieux, un message codé. Un signe doit être interprété, le texte décodé, décrypté pour permettre l'accès au message. Ce décryptage doit nécessairement passer par les mille facettes du contexte : facette géographique, historico-politique, socio-ethnologique, socio-culturelle, linguistique, spirituelle et religieuse*¹⁴⁵.

Les lois morales

Dans l'œuvre du dramaturge Cheik Aliou Ndao, ainsi décodée, nous retrouvons puissamment exprimées de grandes lois morales, l'héritage de la tradition qui ont impulsé l'action tragique. Celle parmi toutes, qui a été la plus mise en évidence, reste le sens de l'honneur et de la dignité. Elle fait s'exiler Albouri, roi du Djoloff vers Ségou, motive l'assassinat de Karamoko, fils de l'Almamy Samory, provoque la tuerie de Gouye Ndiouli.

La témérité et le courage constituent la seconde vertu subordonnée à la première dont Cheik Anta DIOP disait :

*qu'elle était une des plus hautes valeurs morales, sinon la plus haute de la société africaine*¹⁴⁶

Le prince Laobé Penda rappelle :

Albouri, de nos traditions, nous avons hérité une maxime. Tu la connais mieux que moi : ne jamais reculer
147

145. Mboukou (Jean Makouta) Introduction à l'étude du roman africain de langue Française Dakar, N.E.A 1980 - P. 265

146. DIOP (Cheikh Anta) ; Nations nègres et culture, Paris P.A, 1979 P. 55

147. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P.34

Pour l'honneur et la sauvegarde des idéaux, on est prompt à sacrifier la vie. Mourir devient, dès lors, un acte banal. Cette démystification de la mort qui relève de ce que Madior DIOUF appelle le «Lat-Diorisme» ne signifie point qu'on accorde peu de prix à la vie mais que la vie dans le déshonneur et l'humiliation, n'a aucun prix. Les personnages de Cheik Aliou Ndao l'ont suffisamment démontré.

Ce sentiment n'est pas simplement porté par l'aristocratie, les hommes de «grande naissance», il se trouve dans les catégories de la société, même chez ceux-là que la communauté considère comme étant de petites conditions : les esclaves. Surpris chez Laobé Penda entrain d'espionner le prince et les dissidents dignitaires, le diaraf des esclaves déclare :

*je ne sortirai pas vivant de cette cour ; je le sens, je le lis dans vos yeux. Je donne ma vie pour le trône de mon roi. L'ancien esclave est fier de n'être pas de ceux qui se vêtent d'ombre, se faufilent et s'assemblent pour ourdir des complots.. Que l'on en finisse.*¹⁴⁸

Aussi, la fidélité, le patriotisme, l'attachement à la terre des ancêtres, constituent-ils autant de vertus érigées en principes sacrés dans le monde traditionnel.

Elles ont, ces vertus, justifié tous les conflits dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao. La générosité était aussi considérée comme une valeur morale essentielle. Dans *Gouye Ndiouli*¹⁴⁹, la générosité prenait la forme pratique de l'hospitalité. Elle détermine le N'doukouman à entrer dans un conflit qui a priori, ne le concerne pas. Dans *l'île de Bahila*¹⁵⁰, et le *fil* *de l'Almamy*¹⁵¹, elle est don de soi pour l'intérêt collectif et se manifeste dans le martyre de Karamoko et de Pedro, mais aussi et surtout dans le sacrifice suprême de Ted, frère de Jacques, dans la *Décision*.¹⁵² Il ne s'est jamais soucié de son bonheur personnel. Tant que ses frères noirs ne se libéraient pas de l'enfer du système ségrégationniste, il n'avait plus d'autres préoccupations que la lutte pour leur dignité.

148. *L'Exil d'Albouri* ; OP. Cit. P. 8

149. *Gouye N'diouli* ; OP. Cit. P. 15

150. *L'île de Bahila* ; OP. Cit. P. 16

151. *Le fils de l'Almamy* ; Cit. P. 15

152. *La Décision* ; OP. Cit. P. 16

Les valeurs sociales

Au plan social, les communautés présentées sont stratifiées en catégories bien distinctes. Le pouvoir devant être nécessairement subordonnée au statut, l'aristocratie régnante, au sommet de l'échelle sociale, a la mission d'en assurer la solidité et la permanence. Le système de castes doit englober tout le corps social dans sa disposition : chaque groupe ainsi délimité, doit être formé et s'attribuer une fonction spécifique. La précision des tâches dévolues à chaque entité, est plus nettement marquée dans Gouye Ndiouli. Mamadou DIOUF note que :

*la distribution dans la société se fonde sur l'idéologie du sang, pur/impur, sur le couple d'oppositions «géér/gnéégno», la bipartition «Gor/Jaam», elle justifie l'hérédité, l'endogamie et la spécialisation professionnelle. La monarchie, par son mode de désignation et son système d'ordonnancement précise le système de subdivision sociale. Par interférence, elle donne un contenu hiérarchique au degré zéro de la dénomination ; la proximité ou non par rapport aux détenteurs du pouvoir définissant «une condition», réalité sociale fondamentale. «Les gnééno» et «jam» attachés aux familles princières ayant une fonction sociale plus importante que les «géér badoolo. Cette évolution qui se dessine dans le cadre monarchique et la consolidation du pouvoir politique donne un sens à l'amoindrissement du clivage «géér»/ «gnéégno» en le situant à un niveau subjectif.*¹⁵³

Les clivages sociaux ainsi amoindris n'ont secrété en réalité, aucune disparité matérielle et économique importante à l'image des sociétés occidentales, n'ont insufflé aucun complexe aux gens de conditions inférieures. Au contraire, ceux-ci portent avec fierté la charge que leur confère leur statut. Dans l'œuvre de Cheik Aliou Ndao, ils ont inspiré considération, confiance et respect par leur rôle actif dans l'action dramatique (Diaraf des esclaves, Samba, Maliba, Niambali).

153. Diouf (Mamadou) ; « le problème des castes dans la société wolof » in Revue Sénégalaise d'histoire - Volume 2, n°1, Janvier 1981. P.32 - 33

Dans ces collectivités où chacun jouait si parfaitement son rôle et se représentait la hiérarchie comme légitime, normale parce que de conception ancestrale donc sacrée, le peuple se reconnaissait en son souverain, et le souverain pouvait parler au nom du peuple.

Les conflits qui y surgissent ne peuvent prendre l'allure d'une lutte de classe, si bien qu'en s'intéressant simplement à l'aristocratie dirigeante dans son théâtre, Cheik Aliou Ndao a le sentiment d'y voir tout le peuple.

Cette délégation totale de pouvoir à l'autorité royale et aristocratique constitue plus un fardeau qu'elle n'est une faveur véritable. L'autorité royale mesure toujours le poids de ses responsabilités, plus alourdi encore par la fidélité obsessionnelle à l'esprit ancestral. Les interrogations l'Albouri sur le chemin de l'exil, l'obstination de dignitaires du Saloum en fournissent des preuves éclatantes.

En outre, l'adhésion aux mêmes rites, aux mêmes valeurs, cette communauté de destin fondé sur une conscience collective, tisse et consolide les rapports sociaux. L'esprit de groupe cultivé très tôt dans la conscience du jeune africain dans la structure initiatique *la Case de l'homme*¹⁵⁴ en donne une parfaite illustration, féconde des vertus cardinales comme la solidarité, la fraternité, la cohésion sociale, l'harmonie, l'équilibre communautaire et l'entraide. Nous verrons que le Saloum, malgré sa diversité ethnique, a su forger une organisation sociale et politique tellement intelligente qu'elle préserve l'intérêt de tous les groupes qui composent sa collectivité. Becker et Martin, deux historiens soulignent :

*qu'au Saloum, la dynastie gelwar, d'origine manding, a été influencé à la fois par le peuplement séreer et le peuplement Woloff qu'elle a structuré politiquement, de même les influences réciproques qui se sont exercées entre les deux principaux groupes humains. Les wolofs et les séreer ont profondément marqué l'histoire du pays qui n'a été, à proprement parler, un royaume Wolof*¹⁵⁵.

154. *La Case de l'homme* ; OP. Cit ; P. 17

155. Becker et Martin «Essai sur l'histoire du Saloum» in Revue Sénégalaise d'histoire
Volume 2 n°1, Janvier - Juin 1981

L'harmonie sociale ainsi obtenue, écarte définitivement toute tentative de dissensions ethnicistes et anéantit également les velléités d'aspiration sectariste du pouvoir. Subtilement, les charges seront réparties de manière à faire participer tous les groupes à la gestion politique du royaume.

La culture religieuse

Les conceptions religieuses aussi sont fortement marquées dans la création théâtrale de Cheik Aliou Ndao. Même si l'islam est très tôt présent dans nos sociétés, il ne détermine pas pour autant et n'oriente point l'action dramatique. L'animisme est pourtant resté pendant très longtemps la religion la plus répandue dans le pays qui se trouve au Sud du Sahara. Les dieux, les génies, tous les êtres tutélaires, doivent être priés et honorés ; il faut que certains individus se consacrent à leur culte tout en connaissant les moyens par lesquels on peut les apaiser ou les supplier. Dans toutes les sociétés, existent des sorciers et des guérisseurs qui serviront à l'occasion d'intermédiaires entre les hommes et tous les êtres doués d'un pouvoir surnaturel. Plus près des hommes se situent les ancêtres qui restent au milieu des leurs grâce aux liens indissolubles du lignage, tout en évoluant dans le monde mystérieux des esprits.

Dans cette partie de l'Afrique de cette deuxième moitié du 19^e siècle, les communautés commencent à embrasser l'islam qui ne marque pas son emprise dans la vie des hommes encore très attachés, à la religion traditionnelle. Tout ceci produit un syncrétisme concevable chez les «tièdes musulmans du Djoloff et même dans le royaume de Samori mais difficilement acceptable dans le Saloum Samba implore son roi à accepter la protection des esprits, Samori ne prête qu'une oreille distraite aux recommandations de son marabout qui finira par «plier bagages», alors que la conversion de Macodou à la nouvelle religion et son alliance avec le «Foutanké» radicalise son fils, le roi du Saloum et les dignitaires du trône.

Dans une interview, Boubacar Boris DIOP demande à Cheik Aliou Ndao :

*Dans votre théâtre, vous montrez que la foi islamique est somme toute un phénomène assez récent au Sénégal, est-ce sans arrière pensée qu'en ce moment précis vous invitez à faire un tel constat historique ?*¹⁵⁶

Cheik Aliou Ndao répond :

*Non, on ne peut pas dire sans arrière pensée. Personne ne peut nier, il y a en ce moment au plan mondial, un certain renouveau islamique. Mais pour ce qui est de l'Afrique, il y a une confusion totale entre l'islam comme doctrine et notre propre situation. Actuellement le désir de s'identifier à l'Arabie est tellement fort chez certains qu'ils ont tendance à falsifier l'histoire, c'est à dire qu'ils font tout pour qu notre histoire commence au VII^e siècle, comme si avant nous n'avions rien fait. C'est d'autant plus grave que la majorité des régions du Sénégal n'ont été islamisées qu'au XIX^e siècle. Or tout le monde sait qu'avant l'arrivée de l'islam, nous avions des Etats solides, des pouvoirs politiques forts, des gouvernements stables.*¹⁵⁷

Dans le sillage des ses aînés dont Cheikh Anta DIOP, le dramaturge Cheik Aliou Ndao a repris le combat de la réhabilitation, de la revalorisation de la culture nationale, à travers la fiction théâtrale. En mettant en évidence de façon aussi éclatante, cette vision du monde et des conceptions de vie, l'auteur entend confirmer, prouver l'existence en Afrique noire de sociétés cohérentes et bien organisées.

Les pièces ont parfois l'allure de véritables ouvrages anthropologiques. Le créateur reconnaît que c'est fait à dessein :

*j'ai voulu y mettre beaucoup de choses qui risquent d'être oubliées si on n'en parle maintenant*¹⁵⁸.

156. DIOP (Boubacar Boris) ; «interview» propos recueillis par Boris DIOP in Revue Notre librairie, n° 81 . 1985 - P. 94

157. Ibidem. P. 94

158. Ndao (Cheik Aliou) , «Interview» propos recueillis par Boubacar Boris DIOP . in Revue Notre Librairie, n°81, Octobre 1985 - P. 95

Notre prétention, en réalité, n'est pas de faire l'inventaire exhaustif des éléments culturels de l'héritage traditionnel contenus dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao, car le faire, c'est étaler toute l'œuvre de l'auteur. Nous l'avons déjà dit, la culture traditionnelle constitue l'une des premières préoccupations du dramaturge. Dans cette analyse thématique, nous cherchions tout juste à mettre en évidence les aspects essentiels, les caractéristiques de ces valeurs de civilisations héritées de la tradition.

1.5 - Les personnages

Dans cette partie de l'analyse, nous nous intéresserons à deux aspects qui semblent essentiels dans la composition dramatique des personnages de Cheik Aliou Ndao ; d'une part, la vérité humaine des personnages et l'étude des significations et du symbolisme de leurs fonctions, d'autre part.

- La vérité des personnages

Par réaction à l'histoire coloniale qui avait tendance à les présenter comme de vulgaires personnages, roitelets sanguinaires et barbares, les dramaturges africains des indépendances dans un souci de réhabilitation, ont procédé dans bien des cas, à l'idéalisation volontaire et consciente des figures historiques. Le péché mignon de cette idéalisation qu'on note surtout chez Mamadou Seyni M'Bengue, Thierno BA, évoquant la figure historique de Lat-Dior, aura consisté à faire de ses personnages tout juste des incarnations d'idées sans aucune consistance, et par un grossissement, à créer une disproportion nette entre les héros et les personnages secondaires. Dans ce théâtre de réhabilitation, chaque dramaturge a sa vérité, l'essentiel étant que le roi soit glorifié.

C'est à l'opposé même du théâtre de Ponty. Nous n'avons plus ces élèves à la formation rudimentaire et dirigés par des blancs qui ne leur permirent pas de présenter un autre visage de leurs ancêtres.

C'est pourquoi, Cheik Aliou Ndao n'échappe pas totalement à cette tentative de «poétisation» des personnages. Même s'il avait voulu s'en écarter, l'aurait-il pu ? Quand on porte comme lui, avec passion, la flamme vindicative de la réhabilitation, se peut-il que la peinture des créatures «contre-façonnées» par une certaine histoire, soit sereine ?.

Je crée des mythes qui galvanisent ¹⁵⁹

D'ailleurs, face à la concurrence aujourd'hui du cinéma, la «poétisation» constitue pour le théâtre, la seule voie de salut, comme le souligne du reste, François Mauriac :

depuis que le cinéma parlant, nous montre des êtres réels en pleine nature, le réalisme du théâtre contemporain, son imitation servile de la vie, apparaissent, par comparaison, le comble du factice et du faux ; et l'on commence à pressentir que le théâtre n'échappe à la mort que lorsqu'il aura retrouvé son véritable plan, qui est la poésie. La vérité humaine mais par la poésie. ¹⁶⁰

Malgré tout, «les mythes» que Cheik Ndao crée, il ne élève pas trop au-delà de l'effort humain. Il les veut vivants. Des personnages gardant leur proportion humaine, pétris de valeurs sûres et de qualités certaines mais tout aussi enclins au doute, à la faute, au remords donc à la faiblesse inhérente à toute création humaine.

Alboury, l'Almamy Samori, Macodou, Laobé Penda, Karamoko sont grands et leurs projets nobles. Devant l'avancée des troupes coloniales, chacun d'eux, imagine une stratégie particulière et propre pour contrer l'ennemi. L'humanité, la hauteur de vue, le courage, le sens aigu de l'honneur, l'esprit de sacrifice fondent leur personnalité.

159. Ndao (Cheik) ; in préface *L'Exil d'Alboury* de Bakari Traore P.9

160. Maurice (François) ; *le romancier et ses personnages* OP. Cit, Paris, les Presses de l'imprimerie P. 153

Le professeur Madior Diouf fait remarquer :

*qu'il s'élabore ainsi à travers les récréations des personnages historiques un modèle de conduite appelés le «lat-diorisme» ; les deux éléments de la réponse royale à l'adversité ; le refus de la soumission entraînant la mort librement choisie mais en même temps le refus du plat suicide sans conséquence.*¹⁶¹

¹ C'est là où le roi Djoloff paraissait être en avance sur son temps. N'ayant en vue que l'intérêt et la survie de son peuple dans l'honneur et la liberté, il choisit l'exil face à la supériorité militaire du colonisateur, dédaignant «le lat-diorisme» de son demi-frère, Laobé Penda.

*l'exil, l'exil plutôt que l'esclavage.*¹⁶²

Et pourtant quelques jours après, sur le chemin de l'exil, dans l'intimité conjugale, il est fortement agité par un débat de conscience qui le fait douter de son choix. Il confie à Sêb FALL :

*pendant ces trois jours, je me suis longuement interrogé, je doute de la sagesse de ma décision. En avais-je le droit ? N'ai-je pas cédé à la hâte ? Ne me suis pas caché derrière le peuple pour des buts personnels ? Ne serait-ce pas l'orgueil qui m'aiguillonne ?*¹⁶³

En ce qui concerne l'Almamy Samori Touré, Cheik Aliou Ndao aura été fidèle à l'image qu'en dresse l'histoire. En dehors de sa grande sensibilité, Samori subissait l'ascendance de son épouse Kené qui orientait ses plus importantes décisions. Dès 1886, Peroz avait signalé :

*qu'elle exerçait une forte influence sur son épouse. Elle allait jouer un rôle glorieux pendant la grande révolution et fera proclamer son fils comme héritier de l'Empire, dès 1890, malgré son jeune âge. Son rôle sera considérable dans les intrigues qui allaient suivre l'exécution de Karamoko.*¹⁶⁴

161. DIOUF (Madior) «le théâtre francophone d'Afrique noire» ; OP. Cit. P.50

162. l'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P. 85

163. Ibidem. P. 85

164. Person (Yves) , Samori, une révolution dyula 1972 , Paris, Grasland P. 62

Dès lors, la mort de Karamoko sera considérée comme la victoire d'une intrigante sur son trop vieux mari.

Dans du *Sang pour un trône*¹⁶⁵, autant le jeune roi du Saloum, Samba Laobé FALL, perplexe, hésitant, souffre, partagé qu'il est, entre son amour filial et le respect de la couronne ; autant son père, le vieux roi déchu Macodou FALL, écartelé, ne sait pas, devant la turbulence et la tournure des événements, s'il n'est pas plus sage d'aller finir ses vieux jours tout tranquillement chez le Foutanké son marabout, se consacrant entièrement à sa religion ou s'il faut poursuivre un projet devenu illusoire.

Les personnages féminins sont tout autant en proie aux mêmes troubles, aux mêmes sentiments d'angoisse et d'impuissance. Qu'il s'agisse de la reine mère Mame Yaye, de la jeune épouse d'Albouri, Sêb Fall, de Sohna, de Sendi dans la cour de Samori ou encore de la linguère Lat Souk Siré Diogob du Saloum : le remords et l'anxiété les habitent. Et c'est à juste raison si Alioune M'Baye précise dans sa thèse consacrée «au traitement du passé africain dans le théâtre négro-africain francophone» :

*aussi, est-il heureux que les dramaturges se soient souvenus que les «héros noirs» n'ont pas tous, toujours été des saints. S'ils ont accompli des prouesses devant le colonisateur militairement plus forts, ce n'en sont pas moins des êtres de sang, capables de bassesses et faisant preuve souvent de faiblesse. Dans la réhabilitation, on n'est pas loin de la déification qui nous rend inaccessibles les illustres personnages d'hier. En les rabaisant au rang des mortels, l'occasion nous est donnée de les voir avec d'autres yeux d'abord, de tirer profit de leurs belles actions tout en réfléchissant sur leurs erreurs.*¹⁶⁶

Cela Cheik Ndao l'a bien compris. Même si l'on sent parfois chez lui, la hargne de la réhabilitation, il compose un monde vivant. Aussi, appartiennent-elles aux plus hautes sphères de la société aristocratique africaine, ses créatures n'en perdent pas moins leurs attributs humains, leur complexité d'êtres.

165. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. P. 16

166. M'Baye (Alioune) «le traitement du passé africain dans le théâtre négro-africain francophone Th. 3^e Cycle Lettre Moderne ; Dakar 1980-1981 P. 243

Le dramaturge a plus souci de vérité humaine que de vérité historique, s'attachant ainsi plus sur le symbolisme et la signification de leurs fonctions que sur l'exactitude et la réalité historique de leur portrait.

- Fonction et symbolisme des personnages

On a souvent fait le reproche à Cheik Aliou Ndao de ne s'intéresser dans son théâtre épique qu'aux hautes sphères de la société aristocratique, oubliant de fait le petit peuple. A cela, Cheik Ndao répond :

*il ne faut perdre de vue que chez nous, les différenciations sociales sont moins nettement marquées qu'ailleurs et il se trouve même qu'elles sont, bizarrement atténués par les multiples liens de parenté. Par ailleurs, dans la pièce N'gouye Ndiouli, Niambali représente les hommes du peuple, ce qui constitue une innovation dans le théâtre historique. (...). Il faut dire que Gouye Ndiouli est une pièce anthropologique, j'ai voulu, y mettre beaucoup de choses qui risquent d'être oubliées si on n'en parle pas maintenant, c'est pourquoi les personnages sont en même temps des fonctions.*¹⁶⁷

Dans la société africaine, le dramaturge montre que l'élasticité des rapports sociaux et des liens de parenté font que les charges et les fonctions n'impliquent pas trop des privilèges économiques comme dans la société occidentale par exemple qui aggravent les différenciations sociales. Les fonctions ne valent que par l'efficacité et la pertinence de leurs formes stratégiques d'organisation sociale et par le poids des valeurs morales, politiques, culturelles qu'elles symbolisent pour la pérennité et la stabilité de la communauté.

La vie dans la cour royale offre, justement, une image certes «miniaturisée» mais sous la forme la plus achevée du mode d'organisation globale de l'univers social négro-africain. Le fonctionnement de la famille en est l'expression la plus réduite. Chaque élément de la société y tient un rôle et a le devoir moral de l'assumer pleinement.

167. Ndao (Cheik Aliou) ; «Je m'adresse à mes contemporains» in Note Librairie, n°81
Octobre - Décembre 1981 P. 95-97

Dans ces niveaux de responsabilité, nous allons nous intéresser, à travers leurs fonctions et symbolisme et dans leur vérité humaine, à trois types de personnages constants dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao : les personnages principaux, tenants du pouvoir politique, les personnages féminins de la lignée royale et les personnages traditionnels (griots et courtisans).

1.5.1 - Les personnages principaux, tenants du pouvoir politique

L'histoire coloniale avait, dans son entreprise de justification de sa mission civilisatrice, terni l'image des rois africains les présentant comme des «tyrans» et des «esclavagistes». L'un des objectifs du théâtre africain aura été de battre en brèche ces portraits «tronqués» jusqu'à à céder à l'idéalisation. Dans une pareille tâche, s'est signalée l'œuvre dramatique de Cheik Aliou Ndao.

Comme partout ailleurs où existe la royauté, le pouvoir est héréditaire et il est exercé par la noblesse. Mais il ne s'agit pas comme Cheik Aliou Ndao le montre de monarchies absolues au sens où on l'entendait en occident. Bruyas précise :

*la conception même de l'origine et de la puissance sacrée du pouvoir conduisait naturellement à la toute puissance de l'autorité royale et à l'exercice par le souverain lui-même de toutes les fonctions supérieures. Ceci ne signifie pas cependant que ce pouvoir très étendu était absolument incontrôlé et donc complètement arbitraire. Du point de vue des structures institutionnelles, l'Afrique n'a connu que rarement des «monarchies absolues» au sens qu'avait ce mot à la veille de la révolution française lorsqu'une dynastie réussissait à construire, sous son autorité, un Etat doté d'une administration centralisée*¹⁶⁸.

Ainsi, Albouri, Samori, Samba Laobé dirigeaient fermement leur royaume et pourtant pour la prise des grandes décisions, sont obligées de s'en remettre à l'avis du conseil, des dignitaires, de l'autorité maraboutique du demi-frère ou du fils. Après échanges de points de vue, il leur appartiendra de trancher.

168. Bruyas (J) : «La royauté en Afrique noire» in Annales Africaines, Paris, Pedome 1966 ; P. 208

Devant la menace de l'envahissement colonial, Albouri, en réunissant le conseil à Yang-Yang ne réussit pas obtenir l'unanimité. Ses options tactiques étaient rejetées par une partie des dignitaires.

Il n'arrive pas à leur imposer l'exil. Et c'est tout juste si son demi-frère Laobé Penda lui rappelle :

*un consentement arraché par la force ou la menace perd toute valeur. Mon frère, tu as besoin de l'avis d'hommes libres, non celui de courtisans apeurés à genoux, prêts à tout approuver.*¹⁶⁹

Samori requiert la caution morale de son marabout pour la punition qu'il veut infliger à Karamoko, rebelle à son projet. Jusqu'au sacrifice suprême, Karamoko défie dignement l'autorité paternelle. A défaut de réussir à tempérer la fougue guerrière du roi, le marabout librement, pour marquer sa désapprobation, plie ses bagages et partit au petit jour :

*Je n'entends que toi, Samori. Comment me prononcer ? Parmi les enfants, tu as choisi un : Karamoko. Il va chez les peuples de la mer. Il revient. Laisse-le s'exprimer. N'impose pas de limite à ce qu'il a vu, et que tu ignores*¹⁷⁰.

Dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao, on perçoit que la lourdeur des responsabilités royales, exige des garde-fous constitués par les autres pouvoirs parcellaires et parallèles, détenus par la noblesse où le pouvoir spirituel. Tout cela, pour éviter les dérives autoritaires de certains monarques. Dans nos traditions, le roi incarne toute la société et a la responsabilité morale de faire le bonheur de son peuple.

Cependant, c'est dans du *Sang pour un trône*¹⁷¹, la dernière née des pièces historiques de Cheik Ndao que le dramaturge a pu mieux représenter les fonctions des différents personnages, éclairer davantage sur le symbolisme qui s'attache à leur pouvoir. Samba Laobé roi du Saloum ne peut agir à sa guise. C'est l'autorité qui décide mais son pouvoir est rigoureusement contrôlé par les dignitaires du Saloum.

Ses décisions ne doivent traduire que l'intérêt du Saloum.

169. *L'Exil d'Albouri*, OP. Cit. P. 52

170. *Le Fils de l'Almamy*, OP. Cit. P 175

171. *Du Sang pour un trône*; OP. Cit. P. 15

Jusqu'à l'arrivée des français, au Sine et au Saloum le pouvoir était fondé sur un équilibre savamment étudié entre les envahisseurs mandingues venus du Sud, et les originaires, c'est à dire entre les guelwars et les sérères.

On choisissait le Jaraaf parmi les sérères et le roi était choisi du côté de sa mère parmi les guelwars. Les deux pouvoirs politiques s'observent et c'est ce qui explique l'attitude des dignitaires qui ne veulent pas sacrifier leurs intérêts. Jaraaf, Farba, Bisik, Biset, dignitaires du Saloum sont associés au pouvoir et en constituent certainement les piliers.

A ce titre, Bisik dira au roi Samba Laobé :

*Prendre une décision n'est pas de mon ressort. Je veille à ce que celle prise n'aille pas à l'encontre des intérêts du pays. Un conseil auquel je n'assisterais pas n'aurait aucun sens. On pourrait, même pas le tenir*¹⁷².

Et le jeune roi, excédé de voir ses positions contestées, lâchera :

*Nul ne saisit mieux que moi qu'au Saloum, le roi n'est rien*¹⁷³

Le pouvoir s'appuie sur un équilibre savamment étudié qui confère à chaque dignitaire du Saloum la responsabilité de participer à la gestion du pouvoir. Bisik ne peut venir en aide à son ami le jeune roi Samba Laobé bien qu'il soit sensible à son malheur. Il symbolise la vérité et cette charge lui est venue des ancêtres. Fermeement, il rappelle au roi :

*Au Saloum, le pouvoir n'est pas un objet entre les mains de Samba Laobé pour qu'il en fasse à sa guise. Nous avons mis notre roi au centre ; il est ceinturé par le pouvoir, qui le tient. Nous, les dignitaires, sommes derrière le cercle que nos bras entourent. Le peuple connaît le chemin et nous surveille. Tel est le Saloum*¹⁷⁴

171. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 45

172. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. - P. 80

173. Ibidem.; P. 83

174. Ibidem ; P. 83

Jaraaf et Farba représentent le peuple au conseil, Bisik «possède les secrets du trône» et veille sur sa sécurité. Cependant, le personnage le plus fascinant et le plus original, est Biset. Il rappelle Hugonin dans la *tragédie du roi Christophe*¹⁷⁵ d'Aimé Césaire. A travers sa bouffonnerie, transparaissent une clairvoyance, une vivacité d'esprit et une intelligence remarquables.

Ces qualités sont d'autant plus redoutées qu'elles s'allient à un manque de licence total. Sa charge lui accorde cette grande liberté. En cela, il incarne le censeur de la société et peut impunément tout critiquer. Ce qui fait dire à Cheik Aliou Ndao :

*En vérité, si je devais avoir un porte-parole dans cette pièce,
ce serait Biset qui est de tout, qui se moque de tout*¹⁷⁶

Un tel personnage constitue un facteur d'équilibre pour le pouvoir car s'il est aimé pour la sagesse et la pertinence de ses propos, il est tout aussi craint à cause de sa «mauvaise langue» qui peut «salir» toute une descendance comme le souligne la reine-mère linguère Latsouk Siré Diogob :

*la réputation dont Biset affuble quelqu'un le poursuit au-delà
d'une génération ; elle se répercute sur sa descendance. Biset
nous aide à nous souvenir d'une chose : le pouvoir nous est
confié pour le bonheur de l'ensemble, non pour notre
jouissance personnelle. Pas un grand n'ose lever un regard
réprobateur sur notre censeur. La présence, le prestige ne
freinent pas Biset. Il est libre de porter son jugement.*¹⁷⁷

Dans la répartition des fonctions entre les différents personnages qui gravitent autour du pouvoir central détenu par le roi, le Saloum a trouvé ainsi les moyens de réguler la puissance et les velléités absolutistes de la couronne. La symbolique des titres tirant sa source et sa force de la tradition, sacralise les fonctions, stabilise et démocratise la société. Le peuple se reconnaissant en ses dirigeants qui agissent et parlent en son nom.

175. *La tragédie du roi Christophe* ; Paris, P.A 1963

176. Cheik Aliou N'dao ; «Je m'adresse à mes contemporains» in *Notre Librairie* n°81 - Octobre 1985 ; p. 97

177. *Du Sang pour un trône* ; Cit. P. 68

C'est pourquoi Cheik Aliou Ndao précise :

*J'ai surtout voulu montrer la solidité politique de nos royaumes d'autan. C'est pour faire sentir que nos sociétés actuelles où on parle beaucoup d'élections démocratiques, ont des leçons à recevoir de ces sociétés que l'on qualifie avec mépris de féodales.*¹⁷⁸

1.5.2- Les personnages féminins de la lignée royale

Les femmes, en général, n'ont jamais eu la part belle dans la littérature négro-africaine écrite. Si la fiction romanesque se proposait enfin de les sortir de leur situation «d'éternelles oubliées» hormis peut-être *les bouts de bois de Dieu*¹⁷⁹ de Sembène Ousmane, c'était pour les confiner dans des rôles secondaires de comparses sans relief. Il aura fallu attendre le théâtre historique de réhabilitation, pour les voir sous les traits de créatures fortes et très vivantes. Plus que l'histoire elle-même, la peinture dramatique africaine des indépendances a immortalisé des figures féminines devenues légendaires : Béatrice du Congo, la reine Pokou, Yacine Boubou, Aliin Sitoé Diatta, la linguère Madjiguène, Sêb Fall et j'en passe.

Dans l'exil d'Albouri, Alioune M'Baye remarque que :

«la linguère Madjiguène a la plus forte personnalité. Elle se caractérise par sa fermeté de décision et son courage rehaussé par la faiblesse de certains hommes dans l'œuvre. Lorsque la survie du royaume est en jeu et que la distinction des sexes ne s'impose plus pour sa défense, elle n'hésite pas à se mettre du côté de son frère, Albouri. Il est vrai qu'elle a voulu, à l'instar de tous les autres, sauvegarder le terre des ancêtres en acceptant le protectorat. Albouri la convaincra pour faire d'elle son plus solide soutien.»

178. Cheik(Aliou N'dao); «Je m'adresse à mes contemporains» in Notre Librairie n° 81 Octobre 1985 - P. 97

179. Sembène (Ousmane) ; *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, livre contemporain, 1960, Presses Pocket, 1971

180. *L'Exil d'Albouri* ; OP. Cit. - P. 8

Sa fierté de classe se note dans ses propos, et sa vivacité dans l'expression diffère de loin de la noblesse de Sêb Fall :

*Mon rang et mon sang me recommandent de continuer la lutte à ses côtés. Je monte à cheval et tire au fusil comme n'importe quel guerrier. Il me laissera pas à Yang-Yang ; pour moi, seul l'honneur guide ses actes.*¹⁸¹

En dehors de ses fonctions militaires, Linguère Madjiguène en remplit d'autres sociales dans l'entourage de son frère. Elle élève les enfants d'Albouri depuis la mort de leur mère. Elle constitue un intermédiaire entre le Damel et Sêb Fall qu'elle a la possibilité de renvoyer dans son foyer d'origine si son comportement est blâmable. Parcontre avec Sêb Fall, nous avons une reine jeune et belle mais surtout désireuse de vivre. Mais sa personnalité n'en est pas moins forte. Elle a conscience de son origine sociale :

*le roi n'est pas venu me chercher dans une case de bergers. J'appartiens à la famille des Guedji. Albouri m'a épousée aussi bien pour ma beauté que pour ma naissance.*¹⁸²

Ce qui apparaît ainsi c'est sa fierté mais aussi son sens de l'honneur. Après longue réflexion, elle acceptera de suivre son mari en Exil :

*l'événement m'a mûrie. J'ai perdu mon arrogance pour faciliter la tâche d'Albouri.*¹⁸³

En Afrique où l'œuvre d'une mère est jugée d'après les réalisations de son enfant et où le trône constitue la principale convoitise, l'inquiétude de Mame Yaye s'explique lorsqu' Albouri lui fit part de son intention de s'exiler. Son suprême désir demeure que celle-ci ne salisse pas son nom et ne ternisse pas l'image de ses ancêtres :

*quelle que soit la décision à prendre, qu'elle ne trahisse pas ton sang.*¹⁸⁴

181. «le traitement du passé africain dans le théâtre négro-africain francophone» OP. Cit.

182. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P. 63

183. Ibidem. P. 80

184. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P.63

Une telle image de la mère est aussi présente dans le portrait de Sohna, la mère de l'Almamy Samory Touré. Ainsi du statut de l'être docile, soumis, effacé auquel la littérature immature et l'histoire coloniale l'avaient reléguée, la femme en vient à occuper une position centrale dans la création dramatique de Cheik Aliou Ndao.

Kéné, épouse de l'Almamy, manœuvre et réussit, grâce à ses intrigues, à faire tuer Karamoko. Elle seule, peut faire fléchir le roi Samori, consciente qu'elle détient un grand pouvoir sur son mari pourtant réputé pour son intransigeance. Aussi insiste-t-elle :

*Il y a une logique de la mort. Nous t'avons remis notre avenir. Nous livrer à la trahison de ton fils... C'est l'écroulement. Par mes suggestions, évite le pire.*¹⁸⁵

Dans le Saloum, la reine-mère Latsouk Siré Diogob, «l'un des socles du pouvoir» comme elle aime à le rappeler, se bat comme elle peut, face à la pression des dignitaires, pour le maintien de son fils, le jeune roi Samba Laobé au trône et lui éviter le parricide. Elle est présente de bout en bout dans l'action dramatique. Dans le Saloum, la reine-mère est membre de droit du conseil. Ici, la linguère ne se contente pas seulement d'être le soutien moral du roi, elle en devient la protectrice. Elle mène l'intrigue, prend des initiatives, fomenté des combines et se place ainsi au centre de la trame dramatique.

En lui conférant un rôle particulièrement actif dans sa pièce, Cheik Aliou Ndao est pour une fois fidèle à l'histoire, démontrant que la femme surtout celle de la lignée royale, n'a pas correspondu à l'image péjorative qu'en ont dressé l'histoire et la littérature coloniale. De par ses fonctions, la femme a été d'un poids certain dans les choix et prises de position et a participé incontestablement à la gestion du pouvoir politique.

184. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P.63

185. Ibidem. P. 80

Lorsque la linguère Latsouk Siré Diogob s'est rendu compte que les intérêts de son mari et ceux de son fils au trône sont devenus inconciliables, elle a tranché et de la manière la plus énergique :

*Epouse les traces des ancêtres, les vents nouveaux ne sont pas parvenus à les effacer. Regarde droit devant toi, Ô fils, le Saloum n'admet pas que tu fléchisses.*¹⁸⁶

Même en dehors des pièces historiques, dans les tragédies modernes de Cheik Aliou Ndao notamment dans la *Décision*¹⁸⁷ et *l'Île de Bahila*¹⁸⁸, les personnages féminins principaux gardent le même visage, forts et déterminants dans l'intrigue.

Mary fait fi de la volonté paternelle et s'accroche désespérément à son projet de mariage avec Jacques. Elle n'ignore point tous les obstacles et entraves qui jalonnent leur idylle dans une Amérique en proie aux pires contradictions sociales. Nonobstant toutes les difficultés, consciente de leur complexité dans cette communauté intolérante et impitoyable, elle a choisi et impose son choix à sa famille.

Unie par la contrainte au dictateur Amago, Lolita tient tête au tyran et résiste toujours à ses assauts répétés. Sa forte personnalité lui permet encore de demeurer dans un mariage blanc avec Amago, et d'être seule à oser lui cracher au visage certaines vérités toutes crues sans prendre de gants :

*Quelle drôle de pouvoir ! Tu n'oses pas t'aventurer hors de la capitale. Tu es haï du peuple. La seule connaissance que tu en as est l'image anonyme des foules escortées de force pour venir t'acclamer quand tu te pavanés du haut de ton balcon. Tu profites de ton règne éphémère pour exécuter les innocents ton tour viendra plus vite que tu ne le penses.*¹⁸⁹

186. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. P.143 - 144

187. *La Décision* ; OP. Cit. 46

188. *l'Île de Bahila* ; OP. Cit. P. 16

189. *l'Île de Bahila* ; OP. Cit. P. 24

Sans être expansive et exubérante, la femme africaine n'a cessé de jouer un rôle déterminant dans le destin politique de nos peuples. Elle a pesé de tout son poids dans les décisions les plus cruciales dans une discrétion qui n'est pas effacement, ni banalisation, ni déconsidération de son statut et de son pouvoir. La retenue et la pudeur dont elle a fait montre, n'ont à aucun moment nui à son engagement, à sa clairvoyance et à ses prises de positions vigoureuses quand il le fallait dans l'action dramatique. Cela en a rehaussé davantage la dignité et le sens de la responsabilité. Dépositaire la plus vigilante des valeurs de civilisation, elle veille efficacement à leur respect sans porter ombrage, ni gêner la liberté de ceux-là, qui ont la charge de les promouvoir.

Peints sous des traits d'êtres psychologiquement forts, fins et équilibrés, les personnages féminins principaux ont répondu très parfaitement aux types inspirés de la culture traditionnelle. Par leur haute stature et leur force de caractère, elles ont conféré consistance, relief et puissance à l'action dramatique.

1.5.3- Les personnages traditionnels (griots, Courtisans, esclaves)

Le devoir du théâtre historique était de réhabiliter aussi le portrait d'un personnage mal présenté par l'histoire coloniale et ceux qui ont subi l'influence de son enseignement. Voici l'image qu'en dresse Félix Dubois par exemple cité par Camara Sory :

*Les griots sont à la fois les bouffons, les fous et les troubadours de ce moyen âge noir. Comme les artisans, ils forment une caste spéciale et fermée mais assez mal famée. Ils vivent du produit de leurs bouffonneries, de leurs flatteries et de leurs improvisations. Jamais le griot ne travaille. Dès qu'il le peut, il essaie de se faire agréable à quelque riche personnage, et s'attache à sa fortune.*¹⁹⁰

190. Camara (Sory) : Gens de la parole ; Paris, Lahaye, Mouton, 1978 P. 358

A travers les figures de Samba du Djoloff, de Maliba et Niambali dans les cours de l'Almamy et du N'doukouman, Cheik Aliou Ndao s'emploiera à détruire une perception aussi négative du rôle du griot dans la société traditionnelle, en lui restituant dans son théâtre, son image exacte. Dans *l'Exil d'Albouri*¹⁹¹, Samba le griot est méprisé et craint à cause de la puissance verbale. Pourtant, son état de dépendance continuelle le fait considérer comme un parasite. Ses fonctions à la cour expliquent la façon dont le roi le protège.

Animiste, il se distingue plus par ses occupations religieuses et ne se soucie guère des recommandations de la nouvelle religion. Certains éléments de la nature sont, pour lui seul, objets de culte et suscite sa verve poétique. Alioune Mbaye citant Monteil précise : *il reviendra à Samba de préparer Albouri. D'aucuns pourraient être surpris par le grand nombre de noms qu'il donne au bourba Djoloff dans la pièce* .

Monteil l'explique sur le plan religieux : *on aimait donner plusieurs noms à un prince pour lui permettre d'échapper aux maléfices : telle incantation agit sur un nom mais le porteur est sauvé grâce aux autres.*

Samba est l'un des soutiens moraux d'Albouri. La louange à l'honneur du Bourba Djoloff est constante dans sa bouche. Il a l'art de galvaniser son roi en lui rappelant les prouesses de ses ancêtres :

*Ô Ndiaye petit fils de Ndiadiane. Autrefois tison ardent,
seuls tes ancêtres furent fondateurs de dynasties*¹⁹²

Dans le Ndoukoumaan, jamais un conseil ne s'y tient sans le Niambali. Représentant l'homme du peuple, il anime la vie de la cour, rappelle le passé glorieux des ancêtres, fait éviter les luttes fratricides. Et c'est tout juste si la linguère Latsouk satisfaite, déclare :

*Niambali nous rétablit sur le socle légué par les aïeux,
chaque fois que les péripéties nous portent à perdre
l'équilibre.*¹⁹³

191. *L'Exil d'Albouri* ; OP. Cit. P. 16

192. M'Baye (Alioune) «le traitement du passé africain dans le théâtre négro-africain Francophone» Thèse 3^e Cycle

193. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. P. 62

Conseillers fidèles et proches collaborateurs des rois sous la plume de Cheik Aliou Ndao, les griots et courtisans – esclaves n’en perdent pas moins leur fierté et leur courage et trouvent toujours l’occasion de le rappeler. Niambali s’adressant aux princes du Ndoukouman, explique : *Mon titre me vient du fond des âges ; il signifie prince dans notre langue première : Celle que nous avons perdue en avançant vers la mer. Nos deux ancêtres issus du même rameau, ont choisi chacun de perpétuer l’héritage à sa façon. Le mien prit la charge de ne pas laisser la flamme vaciller, il s’aiguïsa l’esprit, s’exerça l’œil, dompta le verbe et fit de sa mémoire le témoin des faits de la tribu. Le vôtre donna sa force, sa bravoure pour la protection de la race ; vous ne me faites pas de privilèges... Ma malédiction à moi serait de mentir à mes contemporains. Je ne tisse pas les trames de l’histoire, mais je suis témoin. Je vis l’événement ; je le restitue à la postérité.*¹⁹⁴

Le griot assume de multiples fonctions dans la communauté ; ce qui fait de lui un personnage plus qu’important dans l’organisation interne du pouvoir, dans la structuration globale de la société.

Le premier d’entre tous ses rôles, reste très certainement celui de conseiller, proche collaborateur et porte-parole du roi. Cependant, il faut qu’on se départisse d’une idée couramment admise qui tendrait à faire du griot – courtisan un personnage sans âme, un laudateur – parasite servile, manipulé, robotisé comme un automate par l’autorité royale. Un tel portrait ne correspond nullement à la réalité historique de sa mission.

Autant Samba, Bièuk Nèk, Niambali, Demba, Bigué que Maliba, tous exercent une influence, font reconsidérer des options, pèsent sur des décisions, rectifie des attitudes et réoriente de façon déterminante des projets. Ils acquièrent dès lors une épaisseur psychologique et dramatique indéniables. Leur attachement au trône et leur statut assez spécial du reste, n’en font point des suppôts inconditionnels de l’autorité. Ils conservent leur liberté de pensée, leur indépendance d’esprit et leur jugement critique car justement comme le rappelle Niambali ils ne quémandent par leurs privilèges : *Leur titre leur vient du fond des âges* donc d’une tradition séculairement établie.

194. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 107

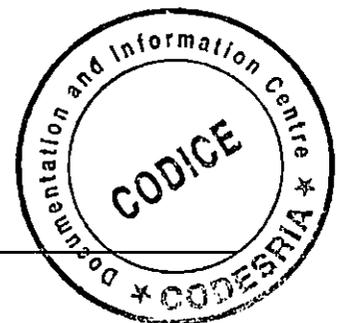
En convoquant l'histoire des liens familiaux au Saloum, Niambali réussit promptement à baisser la tension dans ce débat décisif entre Macodou, la linguère Latsouk Siré Diogob et Beleup Faha à la troisième rupture où l'énervernement et l'irritation commencent à gagner les princes :

*le même sang arrose les veines des rois du Saloum et des Beleups. Lorsque Beleup Faha reçoit d'illustres parents, mon devoir est de raviver les braises du passé pour faire renaître devant votre regard l'alliance qui n'est pas due au hasard. Elle plonge dans les profondeurs de l'histoire, et porte le sceau du Sang.*¹⁹⁵

Ces propos réinstallent la sérénité et un climat de cordialité familiale qui reconfortent la linguère Latsouk Siré Diogob qui souligne :

*Niambali, tes paroles nous sont agréables. Elles nous ramènent à la réalité de nos liens que les vicissitudes de la vie ne doivent pas défaire. La magie de tes mots m'est un baume.*¹⁹⁶

Modérateur patenté et chevronné des concertations, entrevues et autres assemblées, sa maîtrise parfaite de la formation des généalogies, de la légende des brassages humains, de la mythologie des rencontres et des liens ethniques et consanguins, place-t-elle opportunément le griot-courtisan au centre des instances de délibération. Aussi, par la puissance de son verbe, régule-t-il l'atmosphère parfois houleuse des débats aristocratiques. Loin d'être simplement «une caisse de résonance», il stigmatise un comportement princier ou royal malhabile, blâme une conduite, trouble une conscience avec une audace et une dignité qui nous surprennent. Bigué ne supporte pas l'agitation et les propos complaisants de la maîtresse à la veille de sa rencontre avec Macodou, le mari indélicat qui l'a délaissée des années durant.



195. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 62

196. Ibidem. P. 62-63

Ainsi la linguère saisit-elle bien les critiques à peine voilées de l'esclave – courtisane qui déclare fermement :

*appelle-moi de tous les noms. Je le mérite. Mon rôle m'interdit de te mentir. Je suis ton esclave de case, prête à me sacrifier pour la couronne. Je comprends ton émotion mais je ne me tairai pas... Je pardonne ton penchant à te souvenir des années de bonheur avec Macodou. Mais, je te le répète, que Samba Laobé protège la patrie. Je comprends ton émotion mais je ne me tairai pas... Je pardonne ton penchant à te souvenir des années de bonheur avec Macodou. Mais, je le répète, que Samba Laobé protège la patrie.*¹⁹⁷

Elle ne ménage point sa maîtresse, consciente de travailler pour le devenir du royaume et pour le bonheur de la linguère. Cet élan patriotique l'exempte de tout remords et l'incline au contraire à l'accomplissement courageuse du devoir. En invitant la linguère à plus de réalisme, elle voudrait la rendre plus forte psychologiquement et dès lors juguler tout sentiment de faiblesse et vulnérabilité :

*je ne cesserais de te tourmenter sur la voie du devoir, t'obligeant à imaginer les pires situations pour que rien ne te surprenne.*¹⁹⁸

Dans le fils de l'Almamy¹⁹⁹, autant Maliba le griot s'insurge contre le jugement abusivement répréhensif du fils Karamoko sur son père Samori, ce qu'il rectifie du reste prestamment avec la litote subtile qui caractérise son verbe :

*Samori TOURE a plus de mérite que les autres souverains. Eux n'étaient que lumière dans le ventre de leur mère quand le sceptre s'est imprimé sur leur paume. Ô Karamoko ! Vois l'œuvre de ton père !*²⁰⁰,

autant il désapprouve le châtement excessif et cruel du père qui fait assassiner un si vaillant héritier.

197. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 86

198. Ibidem. P. 87

199. Le Fils de l'Almamy ; OP. Cit. P. 12

200. Le Fils de l'Almamy ; OP. Cit. P. 159

Il le lui signifie sans crainte mais dans un accent lourd que trahissent l'émotion, l'amertume et la douleur :

*J'ai honoré la légende... Karamoko était mon ami.»*²⁰¹

L'Almamy Samori ayant bien perçu la consternation de son griot s'emporte : *Vous condamnez mon geste ?*²⁰²

Ces personnages traditionnels tels que présentés par Cheik Aliou Ndao, n'ont rien de commun avec les clichés dégradants de pions roublards et égoïstes, de troubadours oisifs, laudateurs hypocrites, vils et fainéants des traités d'histoires «approximatives» et «exotiques».

Leur second attribut reste, malgré leur indépendance d'esprit, la fidélité et le dévouement à toutes épreuves. Leur mission ne se limite pas simplement à informer, sensibiliser et éduquer, ils épousent la cause du peuple et du trône jusqu'au sacrifice suprême. Les mêmes principes moraux et les mêmes règles de vie et d'éthique chers à l'aristocratie sont observés avec une pareille rigueur dans ce milieu. Un acte d'indignité ou de lâcheté entâche et salit toute une descendance. Néanmoins, cette fidélité qu'ils tiennent en culte, n'est pas inconditionnelle. Elle se rompt pour peu que l'option de l'autorité ne s'harmonise plus avec l'idéal populaire. Niambali, en termes imaginés, l'exprime parfaitement :

*spectateur mon ami, je n'encenserai pas le N'doukouman pour l'opposer au Cayor ; je ne serai point orfèvre en louanges à la gloire de je ne sais quel preux tombé les armes à la main. Vois en moi un témoin qui taquine ton imagination et remue les cendres chaudes de l'émotion*²⁰³.

Par contre dès qu'ils ont conscience que l'action royale traduit la volonté et l'intérêt de l'ensemble, ils s'impliquent totalement. Et par le verbe, ils sont d'une efficacité incommensurable : exhument l'héroïsme et la geste ancestrale, galvanisent les hommes et flattent le patriotisme en sommeil, secouent, revigorent l'élan, la fierté guerrière et exaltent l'instant.

201. Ibidem. P. 186 - 187

202. Ibidem. P. 186

203. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 9

Dans le feu de la lutte, la parole comme seule arme, ils tenteront de démoraliser l'ennemi comme le précise si bien Samba le griot d'Albouri :

*Ma langue est mon javelot. J'ai assisté à la plupart de tes batailles. De ma voix, don des génies, j'exhorterais les plus acharnées de nos guerriers et mes injures atteignent le cœur de l'ennemi*²⁰⁴.

La lecture et plus encore la représentation de pièces de théâtre africaines permettent de constater que certains personnages de la vie traditionnelle sont considérés par les écrivains comme ayant une valeur théâtrale par eux -même. Ils sont perçus comme étant en représentation, comme interprétant un rôle. Leur activité professionnelle est du théâtre vivant. C'est le cas évidemment du griot – lui, c'est consciemment qu'il joue, qu'il fait entrer dans une réalité théâtrale. Dans la poétisation et la ritualisation de la vie par le griot, dans le dialogue qu'il établit avec son public, nous trouvons les germes de tout théâtre. Il n'est pas donc étonnant que ce personnage apparaisse fréquemment dans le théâtre africain moderne. Mais le griot n'est pas seulement un présentateur. L'événement, il le commente, il le juge au nom du public. C'est l'exercice quotidien auquel se livrent Samba, Beuk-nèk, Maliba ou encore Niambali au Saloum.

En effet, dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao, la présence du griot permet de résoudre un problème délicat du théâtre : l'introduction sur la scène d'un personnage nouveau qui vient s'intégrer à l'action. Il faut le plus souvent que spectateur sache qui il est, il faut que psychologiquement l'entrée se justifie, il faut enfin résoudre le simple problème scénique et visuel de la rentrée en scène. Le griot dissipe avec naturel les difficultés : il peut venir à la rencontre du personnage, le présente physiquement et aussi moralement, en chantant ses louanges, en disant son passé. Les griots des pièces de Cheik Aliou Ndao sont constants dans cette pratique.

204. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P. 75

Personnages indispensables dans le dispositif de sécurité, dans la mise en place des systèmes d'organisation et de combat, puisque recueillant, informant et véhiculant aux parties concernées les messages les plus confidentiels, les griots, sorciers ou esclaves de case, exercent auprès du pouvoir des fonctions hautement stratégiques. Par leurs talents diplomatiques et artistiques, ils font et défont les combines, conspirent et mènent habilement les intrigues.

La mobilité excessive de Niambali, de Samba, de Maliba, respectivement dans les cours du Ndoukouman, du Djoloff et dans le camp de Samori, parcourant dans tous les sens les sphères conflictuelles, souligne la qualité plénipotentiaire de leur titre. Au cœur de la crise, ils courent les mêmes risques, affrontent les mêmes dangers que n'importe quel guerrier ou combattant. Artiste dans l'âme, par le biais de la parole poétique, de la musique ou du chant, il sont tenus de glorifier l'héroïsme des hommes, du roi, de magnifier l'action guerrière dans la victoire comme dans la débâcle, de présenter le fait de la façon la plus honorable possible aux yeux des générations futures.

Peu importe l'issue de la tragédie, il s'agira et c'est le plus important, d'immortaliser pour l'histoire et l'exemple, la noblesse de la geste. Tâche, est-elle plus ardue, fonction plus délicate que celle dévolue à ce personnage traditionnel ? C'est pourquoi, l'installer aussi facilement dans la froque de l'oisif insouciant ou dans la sinécure du parasite flatteur, c'est ne rien comprendre à sa mission. Aujourd'hui l'Afrique lui doit encore, quelles que soient les controverses à son sujet dans le grand débat moderne de la fiabilité de l'histoire orale, la mémoire de ses grands hommes, la survie de son patrimoine culturel. Pour l'avoir justement saisi, Cheik Aliou Ndao lui restitue légitimement son âme en le peignant sous l'éclairage authentique de la tradition africaine, conservant ainsi intactes la profondeur et la richesse de sa personnalité intrinsèque dans la tragédie.

Bien qu'il se défende de donner «une leçon d'histoire», Cheik Aliou Ndao a été, dans la peinture des personnages, fidèle à la tradition par la consistance et la vérité historique de ses créatures, artistiquement s'entend.

En effet, nous voulions bien lever toute équivoque ou confusion possible en soulignant que la vérité que Cheik Aliou Ndao respecte, demeure celle de l'objectivité esthétique, de la fidélité artistique et non celle des faits et de la réalité historique. Certains personnages n'ayant d'ailleurs jamais existé dans l'histoire que Cheik Aliou Ndao recrée, appartiennent à la fiction pure. L'une des séductions de l'écriture dramatique de Cheik Aliou Ndao, aura été le savant dosage entre la liberté créatrice qu'offre l'art et qui permet au dramaturge par moments d'amplifier, de poétiser la peinture des créatures et les contraintes d'un minimum de respect à la vérité humaine et historique. A ce propos d'ailleurs, Jean Jacques Roubine citant la poétique d'Aristote rappelle bien cette règle sacrée de l'Art dramatique :

puisque la tragédie est une représentation d'hommes meilleurs que nous, il faut imiter les bons portraitistes : rendant la forme propre, ils peignent des portraits ressemblants, mais en plus beau ; le champ de la représentation est donc délimité de façon paradoxale. D'un côté, il présuppose l'idéalisation dans la peinture des personnages. De l'autre les exigences de la catharsis font que le spectateur ne doit pas se sentir éloigné de l'humanité que la scène lui montre. Donc l'idéalisation ne doit pas aboutir à représenter des héros excédant, par leurs vertus ou par leurs vices, une norme moyenne, une juste mesure. Ce sera l'un des fondements du classicisme français.^{204+(bis)}

L'idéalisation des portraits opérés par Cheik Aliou Ndao, loin de nuire à la vérité et à la force psychologique des personnages aura contribué à les enrichir, à mieux approfondir leur fonction dramatique. L'essentiel qu'ils soient «des mythes» et portent le projet du dramaturge.

204+.Cuhe (F.X) ; «L'utilisation des techniques du théâtre traditionnel africain dans le théâtre moderne» in Actes Colloques sur le théâtre négro-africain - Abidjan Ecole des lettres et sciences humaines 15-29 Avril 1970 - P.139

204+. Roubine (Jean - Jacques) ; Introductions au grandes théories du théâtre, Paris Bordas, 1990 P. 126

Dans ce sens, François Mauriac parlant de l'art des créatures dans l'élaboration des personnages, précise :

*les héros, même quand l'auteur ne prétend rien prouver, ni rien démontrer, détiennent une vérité qui peut n'être pas la même pour chacun de nous mais qu'il appartient à chacun de nous, de découvrir et de s'appliquer. C'est sans doute notre raison d'être, c'est ce qui légitime notre absurde et étrange métier que cette création d'un monde idéal grâce auquel les hommes vivants, voient plus clair dans leur cœur et peuvent se témoigner les uns aux autres plus de compréhension et plus de pitié.*²⁰⁵

Tous ces personnages là, forts de leur épaisseur et de leur complexité tragiques, quand ils ont une conscience claire du poids de leur fonction, par référence à la tradition et du symbolisme qui s'y attache ; quand ils sont aussi imbus du pouvoir que leur confère leur charge, l'action dramatique ne s'en trouve que mieux préparée. Pour peu que ces personnages soient en proie à quelques contradictions, parce que l'un réclame plus de pouvoir ou que l'autre use abusivement du sien, l'action dramatique ainsi déclenchée, progresse s'intensifiant plus aisément.

1.6 - Les Conflits et leur rapport aux conceptions traditionnelles et croyances

Dans ces pièces, Cheik Aliou Ndao étale une technique dramatique qui se distingue des autres créations sénégalaises de la même veine historique par une aisance, une maîtrise plus nette de la progression dramatique. Les conflits des personnages naissent de l'adversité au sein de leur propre famille qui leur est opposée, bien avant celle devant les pousser à affronter le monde colonial. Ils sont en rapport avec les conceptions traditionnelles et croyances.

205. Mauriac (François) ; le romancier et ses personnages – Paris, les Presses de l'imprimerie Jean Crou ; P. 158

Le conflit entre Albouri et son demi frère le prince Laobé Penda, prend sa source à partir d'un schéma né de l'interprétation différente des valeurs de la tradition, du legs ancestral.. Il prend également la même forme dans celui opposant Samori et son fils Karamoko, Macodou et les dignitaires du Saloum. Nous constaterons que le ressort dramatique dans les pièces de Cheik Aliou Ndao s'intensifie par le fait de l'ancrage des personnages, l'attachement ferme des héros à des principes ancestraux qui dénote une vision différente des valeurs du passé. Des attitudes qui expriment l'opposition bien perceptible du traditionalisme fondamental et du traditionalisme formel pour parler comme Georges Balandier. Dans ces pièces, le rapport des personnages avec la tradition, constitue le moteur de l'action dramatique.

En effet, devant les menaces d'une guerre imminente avec les forces coloniales irrespectueuses des traités signés et devenues plus puissantes et plus conquérantes, Albouri comme karamoko le fils de Samori, craignant le génocide, le massacre de leur peuple dans des batailles militairement inégales, proposent pour sauver l'honneur et la paix, le premier l'exil, en vue d'aller appuyer vers l'Est à Ségou le pouvoir d'Ahmadou, mieux préparé à la résistance ; le second, l'acceptation par son père du pacte de paix, garant de la stabilité et de la sécurité du royaume.

Albouri se heurte à l'opposition farouche de son demi-frère le prince Laobé Penda. Obsédé par la conservation du trône légué par N'diadiane N'Diaye l'ancêtre, et la protection du royaume, des terres du Djoloff, le frère ne comprend pas le refus du roi Albouri de livrer bataille à l'armée coloniale, choisissant ainsi la voie «facile» et combien «honteuse» de l'exil..

Le prince Laobé Penda dira :

Albouri ! avec toute notre force militaire, avec notre cavalerie formée des meilleurs chevaux du Fouta, notre infanterie redoutée sur tous les champs de bataille, ne sommes nous pas capables d'arrêter l'invasion ? De nos traditions, nous avons hérité une maxime, tu la connais mieux que moi : «Ne jamais reculer.

- Albouri : ma vue ne s'arrête pas à notre petit royaume ; elle embrasse tout le futur. Voilà pourquoi j'ai proposé à Ahmadou de lui apporter l'aide de mon armée (...). Mourir sur les champs de bataille n'est pas la seule forme de bravoure. Cette devise fut valable à l'époque où nos ancêtres combattaient des ennemis qui employaient les mêmes armes qu'eux.

Laobé Penda : *aucun argument ne me convainc. Permets-moi de me retirer.*

- Albouri : *je garde l'espoir que tu réfléchiras. Je n'aime pas que l'on me contredise quand l'intérêt du peuple est en jeu, Laobé Penda. De quel royaume s'agit-il ? Faut-il se cramponner au Djoloff parce qu'il est lié à notre nom, ou faut-il faire de cette terre l'incarnation de la liberté ? Je n'ai pas en vue l'intérêt de notre maison. Sans le peuple N'diadiane N'diaye ne serait rien. Il n'aurait pu abattre les arbres, ni défricher les terres, ni fonder des villages. Que serions-nous devenus sans les bras de nos paysans, sans le travail de nos artisans ? Pense à l'intelligence du cordonnier et du forgeron pour faire ton armure, tes étriers d'or, tes bottes. Je te parle très simplement mon frère. N'oublie pas le peuple. Sa vigilance et son amour du sol, sont une sentinelle à nos frontières. Pourquoi lui donner l'illusion du combat dès lors que les forces sont inégales. Autant profiter des conditions existants ailleurs pour soutenir l'idée que nous faisons de la liberté.*²⁰⁶

L'action dramatique ainsi déclenchée, s'accroît et s'intensifie dès l'instant où les héritiers du pouvoir n'ont plus les mêmes attitudes et la même perception face au référent moral traditionnel. Albouri refuse la confrontation immédiate avec le blanc ; pourtant cela ne traduit ni une fuite, encore moins une lâcheté et un manque de courage et d'honneur.

206. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P. 34-35-54

C'est simplement parce que dans sa relation désormais sereine, lucide et intelligente avec la tradition, il intègre des existants nouveaux que le contexte impose : conscience de la puissance militaire de l'ennemi, désir d'unification des forces locales, une réactualisation, redéfinition du sens de l'honneur et de la dignité qui n'est point suicide et génocide pour le peuple mais au contraire, préservation du peuple et de son génie créateur.

Pour Albouri, sa stratégie de repli tactique qui ne signifie pas abandon de la lutte, offre une plus grande possibilité pour sauvegarder des acquis moraux culturels et philosophiques du legs ancestral. Le rapport dialectique du roi Albouri avec la tradition, modifie en les réadaptant les valeurs culturelles qu'il a l'ambition de pérenniser.

Ici, son sens de l'honneur se confond avec l'intérêt populaire. Par contre, le prince Laobé Penda dans sa logique de confrontation immédiate pour la conservation du trône, développe une philosophie suicidaire du refus qui dénote dans la nouvelle situation, un traditionalisme de résistance rétrograde et naïf. Cette vision étriquée, et à la limite égoïste du sens de l'honneur, de la dignité, de la liberté, n'a aucune perspective pour le peuple.

C'est dans la même logique et sous le même rapport mais dans des rôles simplement inversés, que se noue la trame tragique dans la pièce *le fils de l'Almamy*²⁰⁷, entre le roi Samori et son fils Karamoko. Ce dernier, après son séjour en Europe, prévient son père contre le péril d'une guerre face aux peuples de la mer (comprendons les européens) nantis d'une technologie et d'une supériorité militaire sans commune mesure avec l'armement dérisoire des Sofas de l'Almamy. Karamoko, d'ailleurs n'entrevoit l'avenir du royaume de son père que dans une coopération pacifique avec l'occident, ce qui aurait l'avantage de faire subir à l'héritage traditionnel, l'évolution nécessaire à son adaptation, et au peuple, le bonheur d'une vie paisible et prospère. Le prince n'aimerait pas, pour ne pas trahir sa conscience et pour rester fidèle au principe d'honneur hérité des ancêtres mais réadapté au nouveau contexte, mentir son peuple sur l'illusion de sa puissance.

207. *Le fils de l'Almamy* ; OP. Cit.

Tandis que son père interprète une telle attitude comme une insulte à la mémoire ancestrale, «une souillure», une «éclaboussure» de la descendance. Leur dialogue franc et passionné souligne bien la cristallisation dans des options pour chacun, irréversibles. Aussi s'avouent-ils leur dépit dans une grande intensité émotive qui commence à mettre en crescendo le rythme de l'action tragique :

Samori : Ah ! tombé dans mon piège. En t'invitant, ô fils, les peuples de la mer ont voulu étaler leur grandeur et t'enseigner le mépris des tiens, tu oublies le primordial : la légitimité de nos actions pour perpétuer le legs ancestral, même si nos moyens sont mesquins.

Karamoko :

*aimes-tu le peuple, père ? Ne le confonds-tu pas avec la passion des chevauchées ! Il fallait m'avertir de ton vrai but en me déléguant. J'avais conçu ton empire plus vaste avec l'aide des peuples de la Mer, dans le respect de l'acquis.*²⁰⁸

Ici également, les positions se figent. Porteur jusqu'à l'obsession de l'idéal traditionaliste de résistance, Samori ne pouvait manquer de choquer son fils et de le radicaliser dans ses options pacifistes. Pourtant, tous les deux convoquent la tradition comme référent moral et politique mais, n'ont ni la même perception de sa «quintessence», ni la même méthode pour sa préservation.

Le même conflit anime l'action dans *du Sang pour un trône*²⁰⁹. Quand Macodou, roi du Cayor déchu et mûri par les épreuves, vient réclamer à son fils Samba Laobé Fall, roi du Saloum, le trône, c'est parce qu'il pensait comme Albouri, que le legs ancestral ne pourrait survivre qu'à condition de se défaire systématiquement de la puissance coloniale. Son projet se réalisera d'abord par un élan unitaire, une conjugaison des forces locales qui bannirait tout chauvinisme et tout séparatisme rétrogrades, insensés d'ailleurs devant l'avancée des forces armées coloniales.

208. *Le fils de l'Almamy* ; OP. Cit. P. 170

209. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. P. 16

En défendant avec passion un tel idéal, Macodou passe presque pour un «débile», aigri, affaibli, et rancunier aux yeux des dignitaires du Saloum. Car comment ose-t-il nourrir de telles ambitions qui équivalent presque à des insultes pour le Saloum ? La linguère Latsouck Siré Diogob assimile son projet à des «rêves» et le somme de renoncer :

*Ab ! Macodou ! que demandes tu là ? J'admire avec quelle fougue, quelle jeunesse d'esprit, quel espoir tu soutiens ton rêve, mais as-tu réfléchi, à la réponse du Saloum ? Tu ne t'adresses pas à Samba Laobé, ton fils, mais à la patrie, aux traditions, à notre conception du trône, à ce qui vibre en nous dès qu'on touche à notre sol natal.*²¹⁰

Mais c'est sans comprendre que, Macodou, désormais, fait fi du traditionalisme formel, sa vue embrasse un univers plus grand, refuge plus sûr pour la sauvegarde de l'héritage :

*J'honore ce sentiment ; je l'ai eu autrefois pour le Cayor. Mon but est d'obliger nos peuples à éprouver les mêmes émotions non pas pour le Saloum ou le Cayor, mais pour cet ensemble qu'il nous appartient de construire»*²¹¹.

Cette option peu commune fait qu'il est incompris même par ses cousins et parents du Ndoukouman qui, pourtant le soutiennent jusqu'au sacrifice suprême. Cependant, se solidarisant avec Macodou, les princes du Ndoukouman obéissent à des motivations puisées dans les règles fondamentales de l'héritage traditionnel : l'hôte est sacré, ses désirs sont des ordres, une loi consolidée davantage par le culte voué à la parenté, au lien de sang. Là encore, le respect conféré aux valeurs de la tradition sert la trame dramatique et offre le prétexte à l'action tragique.

210. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 58

211. Ibidem . P. 58

Dans *«Mythe et histoire dans le théâtre africain d'expression française»*²¹², Ange-Malanda Severin explique, parlant des conflits tragiques, qu'à la veille des indépendances, les machines de guerre ont été répertoriées et vénérées dans les pièces de théâtre africaines. En exaltant «les machines de guerre», le dramaturge traduit une logique du désastre.

Ange – Malanda Severin perçoit à travers la conception des «machines de guerre», des approches différentes de l'histoire. L'une des conceptions des «machines de guerre» résulte d'une vision monumentale de l'histoire qui considère que si la grandeur du passé a été possible au moins une fois, elle sera sans doute possible à l'avenir. Toute une logique de l'identité, de l'identification et de l'imitation sous-tend cette approche monumentale de l'histoire et les personnages forgent une machine de guerre rebelle à la colonisation et aux colonisateurs. Une telle perception s'harmonise avec ce que nous avons identifié comme relevant du «traditionalisme formel», qui n'exprime rien d'autre qu'une vision contemplative du passé à travers laquelle l'histoire rêvée, idéalisée et mythique est convoquée dans l'intention avouée d'exhumer ou alors de pérenniser la gloire, la grandeur d'antan, les cadres institutionnels et politiques de l'époque, sans préoccupation de l'évolution du contexte.

La faiblesse et la vulnérabilité de l'approche «monumentale» de l'histoire réside dans le fait qu'elle n'a jamais su intégrer les «existants nouveaux» exigés et commandés par la nouvelle situation. N'ayant pu réadapter, ni réactualiser le discours politique de la réalité des mutations en cours parce qu'aveuglés par la restauration des valeurs simplement formelles et non fondamentales de la tradition, les défenseurs de cette conception qui s'incarnent dans les personnages de Laobé Penda, de Samory, de la linguère Latsouk et des dignitaires du Saloum, s'emmurent dans une logique de la «terre brûlée», de la déraison. La volonté qui la fonde et la force qui l'anime, semblent ignorer, par naïveté ou infatuation, la préservation des acquis fondamentaux du legs ancestral et la survie précieuse de l'humanité qu'elles ont la charge de protéger.

212. Severin (Ange – Malanda) ; *«Mythe et histoire dans le théâtre africain d'expression Française»* in le Mois en Afrique n° 247 – 248.

Du coup, elles s'installent dans un féodalisme si rétrograde, si inacceptable qu'il reste sans lendemain, sans perspective pour le peuple et pire, l'entêtement à y demeurer, est la source des plus grands génocides. Pour autant que la mise en marche de cette «machine de guerre» soit grosse de tous les dangers, la noblesse de l'idéal poursuivi, la liberté du joug de la colonisation, ne souffre d'aucune contestation. Toutefois, les moyens pour la réalisation de l'objectif et les maigres chances pour y parvenir, paraissent légitimement discutables. Par contre, l'appréciation critique de l'histoire elle, s'appuie sur des éléments de rationalité et tente de sauvegarder l'essence des valeurs du monde traditionnel sans s'aliéner la vacuité de leur physionomie institutionnelle, l'incongruité ou l'anachronisme de leurs formes absolètes. Cette approche se confond avec ce que le sociologue Balandrier appelle «le traditionalisme fondamental». Les porteurs de ce point de vue (Karamoko, Macodou, Albouri et autres aristocrates réalistes) invitent à une perception lucide de la situation qui ne doit plus subir l'influence du prisme déformant du mythe. C'est à travers la mise en scène du conflit pouvant prévaloir entre le mythe et certaines formes de rationalité que cette évaluation de quelques systèmes de valeur est poursuivie.

Cela fait dire à Ange Malinda Severin que :

*l'évocation de l'érection ou de la chute des machines de guerre montre jusqu'à quel point l'hésitation entre le passé et le futur génère des positions et des figures humaines opposées et contradictoires, mais complémentaires: à travers la puissante vision de tel ou tel autre cas limite, l'œuvre théâtrale peut multiplier ses pôles et mettre en rapport des rôles ambigus et des rôles positifs, faire apparaître l'inégalité de certains rapports de force et, malgré cela ou grâce à cela, exclure ou réconcilier diverses possibilités scéniques.*²¹³

213. Severin (Ange - Malanda) ; «Mythe et histoire dans le théâtre africain d'expression Française» in le Mois en Afrique n° 247 - 248. P. 120

En effet, dans les tableaux considérés, s'affrontent par couples d'opposition, des visions du monde et des philosophies d'existence par moments inconciliables : les porteurs de l'idéal de paix et d'acceptation à tout prix et les partisans du changement et de la lutte sans merci. Or, tous les deux invoquent la tradition ou ce qui en reste de séquelles et de symboles, comme référent moral justificateur de leur attitude vis à vis des forces d'oppression.

Les femmes âgées, éléments les plus réfractaires au progrès, dirigent l'aile pacifiste et réactionnaire. Il s'agit de Mummy Alias Madame Wilson, mère de Jacques et Ted, et de Maria, mère de Lolita. Elles prêchent le statu quo, la paix et la résignation, bien que conscientes de la justesse et de la dignité des causes défendues par les autres tendances. Madame Wilson souhaiterait mener une vie paisible auprès de son fils bachelier, promu à un avenir radieux qui l'allégerait du fardeau de son existence pénible, si Jacques ne s'engageait pas à vouloir relever ce défi suicidaire qui consiste à s'inscrire dans une université pour blancs.

De même, Maria ne comprend pas l'entêtement de Lolita, sa fille qui persiste à éconduire son dictateur de mari, président détesté de cette île de Bahila qui promet monts et merveilles pour une vie conjugale physiquement acceptée et assumée. Quelle injure aux règles sacrées de la tradition ! les désirs d'un mari sont des ordres. Et de quel mari encore ? Un président de la république, prêt à vous couvrir d'or, vous et votre famille C'est à croire que sa fille a perdu la raison. Le statut très particulier de la femme dans la tradition africaine, la nature de l'éducation reçue, inclinent la gent féminine à une culture de paix, de conciliation extrême pour ne pas dire de compromission, d'acceptation, de tolérance stoïque jusqu'au delà, parfois du «supportable». Ces éléments fondent, à n'en pas douter, son pacifisme et son conservatisme que n'éclairent pas dans les cas qui nous préoccupent, un discernement et un esprit critique.

214. La Décision ; OP. Cit. P. - 16

215. L'Île de Bahilia ; OP. Cit. P. 16

La perpétuation des vertus de soumission, de fidélité, de résignation, de paix, si elle est très fortement adulée chez une femme dans la culture africaine, le principe de l'application généralisée de ces qualités en toutes circonstances, ne saurait être cautionné par l'aile progressiste et révolutionnaire.

Face aux systèmes ségrégationnistes et dictatoriaux, cette dernière prône le rejet, le refus, la riposte et la lutte. Toute attitude, appelant au renversement de l'ordre établi que Ted, oncle Chiffon, Pedro et Lolita considèrent comme injuste et humainement inacceptable. Développer un idéal de paix et de résignation, relève tout simplement, dans un tel contexte, d'un traditionalisme rétrograde et féodal d'autant que, véritablement, la préservation du bien être et d'intérêts privés précaires sont les réelles motivations de cette conduite.

Dès lors, aucun substrat moral, héritage de la tradition, ne peut être requis pour justifier l'option du mutisme, de l'indifférence, de l'acceptation servile qui jurent foncièrement d'avec les valeurs dynamiques de dignité, d'honneur propres aux civilisations africaines. Le groupe pacifiste n'aura pas compris que l'éthique traditionnelle de paix ne saurait être de mise quand des valeurs humaines aussi sacrées sont menacées. Et, il faudra lui opposer de manière ferme, une énergie farouche de lutte, une dynamique révolutionnaire puissamment portée par Pedro et Lolita, par Ted et Oncle Chiffon. De fait, ils incarnent un traditionalisme fondamental réadapté aux exigences essentielles du contexte qui invite par le biais de la résistance, du combat et de la riposte, à la réhabilitation de la personnalité nègre, mais surtout de l'homme tout court.

On le voit bien, dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao, la technique dramatique et la création des situations de conflit pour l'intensité tragique, prennent leur source dans la relation puis dans l'interprétation différente par les personnages des valeurs philosophiques, morales de la tradition.

Là où les mutations socio-historiques en cours, commandent un renouvellement de l'idéologie traditionnelle perçue à travers la lucidité, le pragmatisme d'Albouri, de Karamoko ou de Macodou, l'im maturité et la brutalité dans l'option traditionnelle traduites dans les attitudes de Laobé Penda, Samori Touré, les dignitaires du Saloum, lui opposent un discours radical, tranché et inadapté.

Les positions se cristallisent, les contradictions s'exacerbent et se conjuguent pour conférer à l'action, une plus grande charge dramatique. Aux dénouements, les tableaux sont sanglants, les spectacles horribles, insoutenables si l'on se fie à la relation des personnages – témoins des scènes finales véritablement shakespeariennes que le dramaturge choisit délibérément, par commodité morale, de ne pas présenter au public.

Buur Joonik décrit ainsi le rendez-vous fatal de Gouye Ndiouli :

*Le combat n'était pas égal. J'ai senti que nos parents du N'doukouman étaient venus chercher la mort. Ils furent les premiers à tirer. Samba a abattu plusieurs de nos guerriers. Pendant la mêlée, voyant combien nos adversaires étaient submergés par le nombre, nous avons cessé de tirer, laissant aux blessés la possibilité de se retirer. Hélas, ils nous ont chargés de plus belle. Alors nous avons riposté. Ce fut un massacre ; ce spectacle horrible me poursuivra toute ma vie.*²¹⁶

Les représailles d'Albouri contre les guerriers restés fidèles à son demi-frère, furent un réel génocide. C'est en ces termes que Beuk Nèk narre l'événement :

*Comme convenu, je suis resté à l'arrière garde avec nos archers. Du haut des collines surplombant Yang-Yang, nous avons vu l'armée de Laobé Penda rentrant de Còki. Nous l'attendîmes. Tout être vivant ayant évacué la capitale, nos ennemis ne se sont pas méfiés. Quand nous eûmes les Diarafs à portée de flèches, j'ai donné l'ordre. On eût dit une pluie de sauterelles. Hélas ! Je n'avais pas prévu les boulets ; car ces gens nés d'une indigestion de chacals, ont accompagné Laobé Penda jusqu'à Yang-Yang. Il m'a fallu beaucoup de peine pour retenir mes archers qui voulaient descendre sur la ville quand ils virent les sphahis fouler note sol. Nous avons quelques pertes et des blessés. Mais nous avons réduit de beaucoup l'armée du prince. J'ai vu de mes yeux Diaraf de Thingue lâcher la bride et s'abattre sur cette terre qu'il avait fait celer. Ce fut sa punition.*²¹⁷

Maintenant, comment toute cette atmosphère tragique, a-t-elle été rendue plus sensible, plus saisissante par une certaine conception de l'écriture, de l'espace et du temps dramatique ? Elle porte, indélébiles, les marques et les couleurs de la tradition.

216. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 154

➤ Chapitre II : L'écriture

Dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao, l'écriture est conçue de manière à servir une technique dramatique plus adaptée à la tragédie africaine. Or, comme F.X Cuche le fait remarquer :

*Au-delà des personnages, au-delà des formes d'expression, le problème fondamental qui se pose au dramaturge, c'est l'utilisation de l'espace et du temps réels. Car le théâtre est le seul genre littéraire où la parole avec son espace et son temps de fiction affronte l'espace et le temps réels l'espace de la scène et le temps de représentation. Une contrainte pèse sur le dramaturge qui ne pèse ni sur le romancier, ni sur le poète, mais c'est cette contrainte qui fait la grandeur et la richesse du théâtre.*²¹⁸

Pourtant sur ce problème de l'espace et du temps, la tradition européenne du théâtre qui est contraction et resserrement de l'espace et du temps va contre la conception et l'usage traditionnels de l'espace et temps africains : L'Afrique dilate l'espace et le temps, son espace est expansion, son temps est durée. Cette contraction a été nettement ressentie par maints dramaturges africains, et ils ont cherché à le résoudre.

On pourrait aujourd'hui sans exagération soutenir que ce qui met un peu Cheik Ndao au-dessus de certains dramaturges africains modernes, c'est précisément la grande originalité, l'aisance et la facilité remarquables qu'il manifeste dans l'expression des formes verbales, dans le traitement de l'espace et du temps qu'il rapproche le plus possible des réalités culturelles africaines.

218. Cuche (F.X) : «l'utilisation des techniques du théâtre traditionnel africain dans le théâtre négro-africain moderne» In Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain, Abidjan, Ecole des lettres et sciences humaines, 15-29 avril 1970 P.141

2.1- Le traitement de l'espace et du temps

2.1.1 L'espace

L'espace et le public constituent les éléments essentiels de la représentation dramatique. Le théâtre peut se passer de tout sauf de ces deux facteurs indispensables. L'espace de jeu qui est l'élément auquel le public est le plus concrètement confronté, fait aujourd'hui l'objet de grandes remises en cause par de nouvelles conceptions théâtrales. Le théâtre étant un art universel, sa conception originelle de représentation de l'espace dramatique est la forme circulaire. Dans son article *de l'espace théâtral*²¹⁹ paru dans la revue de la faculté de lettres et sciences humaines, le professeur Ousmane Diakhaté montre que des gradins en bois de l'antiquité grecque ou le cercle sacré des églises au moyen âge, la forme en rond de l'espace, dès la naissance du théâtre, ont prévalu un peu partout et plus particulièrement en Afrique traditionnelle. Le rituel dramatique est toujours en rapport avec les préoccupations, les structures de la société.

En Afrique traditionnelle, aucun lien n'est exclusivement réservé au théâtre, le spectacle pouvait se dérouler dans tout endroit aménagé pour la circonstance, qui souvent, reste un lieu public. La première fonction de cet espace circulaire est de permettre le regroupement de la communauté et sa participation au spectacle. Ce rassemblement pour le professeur Diakhaté, outre qu'il tisse et consolide les liens socio-psychologiques entre ses différents membres, reflète bien la solidarité agissante du groupe. En cela, l'espace théâtral favorise la communion où chacun a besoin de l'autre pour renforcer ainsi les forces spirituelles et humaines indispensables à la cohésion de la collectivité unie par un destin commun.

En Afrique, l'homme n'est rien sans le groupe ; en son sein, il trouve son épanouissement et son équilibre social et religieux. Le «Gew» (cercle) rapproche le spectateur de l'acteur qui par le jeu et la proximité, communiquent intensément. Une technique de jeu maîtrisée, facilite cette interprétation.

219. Diakhaté (Ousmane) ; «De l'espace théâtral» in Annales de la faculté des Lettres et Sciences Humaines n°19. 1989.

L'espace circulaire, expression dynamique de la cohésion des forces religieuses et sociales, figure partout dans l'environnement de l'univers du négro-africain. L'évolution du théâtre occidental montre que la représentation dramatique, en perdant son aspect de fête collective et religieuse, perdra du même coup, cette fusion salutaire qui faisait communier les acteurs et les spectateurs. En effet, dès l'apparition de la scène à l'italienne, se produit une rupture qui voit la partition de l'espace théâtral en deux aires : la scène, plateau surelevé où évoluent les acteurs et la salle, espace réservé au public. L'adoption d'une telle architecture théâtrale brise de fait, l'intimité naguère réalisée entre spectateur et acteur, et s'adapte mal au contexte africain. Le professeur Diakhaté fait remarquer que :

L'espace théâtral en Afrique traditionnelle, ne peut se comprendre que dans son rapport physique avec l'ensemble du village. D'ailleurs, il n'y a pas à proprement parler de lieu spécifiquement réservé au théâtre. Les spectacles ont généralement pour cadre le lieu alors disponible, théâtralisé pour la circonstance. C'est pourquoi, il vaut mieux, peut être, parler «d'espaces théâtralisés que d'espace théâtral. Dans un monde où les forces spirituelles et humaines se renforcent réciproquement, chacun s'alimente dans l'autre ; dans un monde où l'art se réalise et réalise en même temps la personne et la vie, que le lieu dramatique soit un lieu d'audience pour le sacré, un espace traduisant l'image que l'on donne au monde où l'on vit. L'Afrique traditionnelle est un monde de communion, de communication, non seulement avec l'autre, mais encore avec la nature. L'individu, l'autre et la nature ne font qu'un. L'isolement et la solitude sont étrangers à ce monde : tout tend vers le regroupement. L'individualité se dilue dans la communauté. L'homme est apprécié à travers les rapports qu'il entretient avec les autres. L'espace théâtral ne saurait donc se dissocier de l'environnement. Les spectacles s'y déroulent dans une ambiance où l'africain trouve conjugués son milieu social et les forces régissant son univers. Un rapport unit la forme de l'espace, le jeu et le sacré.²²⁰

220. Diakhaté (Ousmane) ; «De l'espace théâtral» in Annales de la faculté des Lettres et Sciences Humaines n°19 . 1989.P. 52 - 53

Pour cette raison, l'éloignement du centre de l'action surtout quand le théâtre est grand, risque de détruire cette illusion d'intimité qui caractérisait les représentations traditionnelles. La mise en scène africaine moderne connaît des difficultés techniques avec ce type de scène. La partition de l'espace théâtral en aire de l'action et en aire du regard selon le professeur Diakhaté, dans un rapport frontal ne convient pas toujours au spectacle, même si certains metteurs en scène inventifs trouvent souvent des palliatifs astucieux aux inconvénients précédemment mentionnés.

Depuis des années, des expériences pour l'organisation de l'espace en vue d'une meilleure communication entre les spectateurs et le spectacle se font jour : dispositif frontal ou en éperon, dispositif en cirque, dispositif en éclatement, etc. Partout, on parle d'un retour au théâtre comme lieu de réunion, lieu de ralliement. L'impérialisme du théâtre à l'italienne, produit d'une civilisation, donc correspondant à ses structures sociales, à ses modes de vision et de représentation, n'est pas toujours accepté de bon cœur. Cela autorise le professeur Diakhaté à penser que :

la volonté de rapprocher l'acteur du spectateur qui hante le théâtre contemporain est ressentie avec plus d'intensité en Afrique. Le négro-africain a toujours le sentiment que le spectacle est un acte auquel il peut prendre part. C'est pourquoi les spectacles traditionnels qui ont gardé le cadre spatial ancien, où le public participe directement à l'action, sont restés les véritables manifestations populaires²²¹

L'espace de représentation est partie prenante de l'intensité du spectacle. Pour restaurer la communion qui était à la base des grandes expressions traditionnelles, il convient désormais que les artistes dramatiques et architectes africains réfléchissent ensemble sur les moyens de doter notre théâtre d'un espace approprié et original.

221. Diakhaté (Ousmane) ; «De l'espace théâtral» OP Cit. P. 58

C'est précisément à cette tâche exaltante que s'est illustré Cheik Aliou Ndao grâce à une bonne maîtrise des valeurs du monde traditionnel, à une ingéniosité créative et un esprit prospectif exceptionnel. Son théâtre se déroulant dans les hautes sphères de la société aristocratique, Cheik Aliou Ndao, dès le prologue de *Gouye Ndiouli*²²² apporte ces indications pour la représentation de l'espace :

*Le décor laisse deviner un village sénégalais typique, il est le même à Kawoon et au Ndoukouman ; cependant, il peut être plus acré dans ce dernier pays. Si le baobab domine dans la capitale du Saloum, au Ndoukouman on a surtout des tamariniers. Que ce soit une intérieure, sous un abri, le «yeen», ou à l'ombre d'un arbre ; le metteur en scène a le loisir d'ajouter des sièges en bois, des nattes dans le décor de Kawoon, un hamac, un tooj dans celui du Ndoukouman.*²²³

Les barrières sociales n'étant point étanches dans cette partie de l'Afrique de la fin du 19^e siècle, l'environnement royal ne se distingue en rien du cadre du village traditionnel général. Le dramaturge, après ces quelques indications concernant l'espace, contenues dans le prologue, n'a pas ajouté d'autres précisions. Tout au long de la pièce, s'il n'a cru devoir le faire, c'est parce qu'il l'a déjà souligné, l'espace tragique se confond avec le cadre du village traditionnel et quelque que soit l'agitation ou l'effervescence du monde qui l'emplit, il épouse toutes les places coins et recoins de cet univers. Aucun cloisonnement lié à la stratification sociale ne scinde, ni se hiérarchise l'espace en zones d'expression appropriées pour telle ou telle autre composante de la communauté.

Nous l'avons précédemment indiqué, le rang social bien qu'il soit déterminant dans l'attribution des responsabilités, dans les marques de considération, n'accorde, à priori, de privilèges économiques significatifs à même de favoriser des différenciations matérielles considérables au point de créer conséquemment une partition de l'espace dramatique.

222. *Gouye N'diouli* ; OP. Cit. P. 16

223. *Gouye N'diouli* ; OP. Cit. P. 7

Les principes d'équité, de solidarité de justice sociale auront harmonisé les conditions d'existence et rendu presque imperceptible et identique le niveau de vie. L'architecture des surfaces habitables qui en résulte, hormis qu'elle signale le culte de l'espace sacré ou royal par un décor, un objet, un encadrement caractéristiques, expression d'une symbolisation fine et profonde de l'institution, offre une uniformité terreuse. L'exception symbolique ici, c'est le «tata», le trône, le sceptre, l'arrière-cour aristocratique aménagé plus vaste, le bois rouge stylisé des sièges et du décor, l'arbre géant sacré (le yeen, le baobab, le tamarinier etc ;), entretenu pour les libations ou autres sollicitations mystiques et animistes, ou alors lieu servant d'abri, de «pinthie» pour les grands rassemblements, pour la palabre quotidienne, pour les occasions d'assemblées ou de concertations exceptionnelles.

Dans *l'Exil d'albouri*²²⁴ et le *Fils de l'Almamy*²²⁵, l'espace dramatique, c'est l'arbre à palabre, la cour intérieure du palais ou la salle d'audience de Yang-Yang, les cases et le tata royal de Samori.

Force est de constater que toutes les questions brûlantes qui engagent la vie et le destin de la communauté dans les pièces de Cheik Aliou Ndao, ne se traitent pas en aparté, dans la solitude et l'isolement du cadre royal. Elles sont débattues dans la place publique, sous l'arbre à palabre ou dans les salles d'audience du conseil. L'espace y est alors occupé par le peuple ou alors par ceux qui en font office de représentants, les membres du conseil qui y entourent l'autorité royale au pouvoir.

Le rassemblement constant en cercle ou en demi-cercle autour du roi outre qu'il favorise la participation de tous aux délibérations, renforce la cohésion sociale et suscite davantage une frénésie dramatique plus conforme au tempérament du négro-africain. L'espace en rond, en dehors même des activités spectaculaires, se retrouve souvent dans l'organisation socio-spatiale de l'univers africain. La structure spatiale de base de l'habitation traditionnelle, de la case à la concession, épouse également la forme du cercle. L'organisation du village emprunte la même structure spatiale.

224. *L'Exil d'Albouri* ; OP. Cit. P. 8 -

225. *Le Fils de l'Almamy* ; OP. Cit. P. 15

Les concessions ceinturent un espace communautaire «le pinthe», qui est un lieu destiné aux débats sur les affaires du village. L'espace en rond traduit un langage symbolique qui essaie, peut être de restaurer un monde mythique, de représenter le cosmos tel qu'on se le figure aux premiers temps. Cette répétition symbolique de l'acte de création, par l'organisation de l'espace de jeu, implique un rite qu'il a fonction de renforcer. Il traduit une cohésion harmonieuse entre les forces humaines et les forces surnaturelles qui régissent l'Afrique traditionnelle.

L'espace théâtral en Afrique ancienne est donc un espace circonscrit ; il s'harmonise avec les rapports humains et les conceptions sacrées et artistiques du monde traditionnel. De fait, la fonction dramatique de l'espace circulaire est certaine. Tout en favorisant le contact, la concentration et la participation populaire, l'espace ainsi conçu, éveille et suscite l'instinct grégaire, surtout quand l'écho puissant des chants louangeurs du griot y résonne, ajoutant une tonalité à l'atmosphère déjà lourde de tensions. N'est-ce pas là une explication de la brutalité des prises de positions de Laobé Penda contrairement à la pondération de son demi-frère, le roi Albouri du Djoloff, qui sans aucune réflexion, devant le peuple rassemblé, fait le serment de freiner les velléités conquérantes des «toubabs» de Ndar ?.

Dans le même élan et sous le même «tempo», la chaleur des envolées élogieuses de Niambali contribuera à décider brusquement les princes du Ndoukouman à soutenir, quoi qu'il advienne Macodou face à l'intransigeance des dignitaires du Saloum. Donc, l'espace et son vaste décor humain font fonction de catalyseur de l'action dramatique. C'est précisément dans ce demi-cercle formé par les dignitaires, les membres du conseil, les chefs de l'armée, les guerriers et parfois de tout le peuple autour de l'autorité royale que les professions de foi, les serments de fidélité, les réaffirmations d'allégeance, sont solennellement proclamés.

Mais fait plus remarquable encore, c'est au sein de ce cercle ou demi-cercle empreint de chaleur émotionnelle, de frénésie communicative, d'élan collectif et grégaire parce que le peuple autour et son souverain, aura prouvé, ne serait-ce que physiquement, symboliquement le sentiment et la conscience de son destin commun, de son unité, c'est dans cet espace de vie, disons nous, que sont accueillis les discours dithyrambiques flatteurs de courage et d'orgueil que chaque guerrier, chef d'armée, dignitaire, tient sur lui à la veille des graves décisions ou des grandes confrontations. Au Djoloff, au Saloum, les diarafs, chefs de provinces, les guelwars et les princes du Ndoukoumaan, ivres du chant louangeur, de la musique, des imprécations lyriques savamment et artistiquement distillées par le griot, défilent et se succèdent au centre du cercle pour clamer haut et fort leurs faits de guerre et le passé glorieux de leurs ancêtres.

Le discours panégyrique tire dès lors, toute sa puissance de la flamme patriotique, rallumée et attisée par la communauté à l'unisson en cercle ou en demi-cercle, qui presse et pousse à l'exploit. Dans la cour des princes du Ndoukoumaan, le conseil des «guelwars» par la voix de Siré Biram Daxaaar et Ndiougaari Baasin se dit prêt à répondre au rendez-vous de Gouye Ndiouli, il le clame vivement :

*le Ndoukoumaan remercie le Saloum de nous offrir un dénouement inespéré. Nos amis du Cayor seront peut-être avec nous. Dimanche au lever du soleil, nous serons à Gouye N'diouli.*²²⁶

Et Beuleup Faha peut se rassurer en interrogeant la conscience du Ndoukoumaan :

*Princes du Ndoukoumaan, j'attends vos actes.*²²⁷

Grisé par le peuple du Djoloff en cercle autour de lui, Laobé Penda ne prend même pas le temps de la réflexion et propose à son frère Albouri d'aller au devant de l'ennemi :

*Ô Albouri, Bourba, laisse-moi l'honneur de conduire cette bataille*²²⁸

226. Gouye Ndiouli ; OP. Cit. P. 149

227. Ibidem ; P. 130

228. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P. 28

La pauvreté matérielle et la sobriété de l'espace dans le théâtre épique de Cheik N'dao (présence tout juste de quelques sièges en bois représentant les trônes, les hamacs, les «tooj», les nattes, les arbres géants et les cases), cachent mal la puissance symbolique du décor qui entend exprimer dans sa totalité l'univers mythique, religieux et social du négro-africain. Le professeur Ousmane Diakhaté signale que :

*«l'espace théâtral ne saurait donc se dissocier de l'environnement. Les spectacles s'y déroulent dans une ambiance où l'africain trouve conjugués son milieu social et les forces régissant son univers. Un rapport unit la forme de l'espace, le jeu et le sacré».*²²⁹

Dans *le Fils de l'Almamy*²³⁰ et *la Case de l'homme*²³¹, l'aspect clos et refermé de l'espace participe de l'intensité dramatique de l'action, même s'il a une fonction plus didactique dans la dernière œuvre citée. En effet, dans le conflit opposant l'Almamy Samori et son fils Karamoko et qui voit toute l'action se dérouler presque dans le tata royal, la proximité et l'étroitesse du cadre dans lequel s'agitent les deux protagonistes, obligés de se rencontrer dans l'intimité close du palais, font culminer très vite l'action dramatique. Dans une opposition qui s'exacerbe entre un père et un fils, l'enfermement de l'architecte en cercle de la concession royale, contribuera à porter à un paroxysme fatal, l'issue du conflit. La structure concentrique de l'espace en spirale progressive, scène après scène, charrie une dynamique conflictuelle qui rétrécit le cercle et enferme tragiquement Karamoko. L'espace circulaire traditionnel, générateur de vie s'amenuise, se transmue ici, en univers clos de la mort. En effet l'Almamy donne l'ordre d'emmurer le prince Karamoko dans sa case.

229. Diakhaté (Ousmane); «De l'espace théâtral» in Annales de la faculté des Lettres n°19 1989.P.53

230. *Le Fils de l'Almamy* ; OP. Cit.

231. *la Case de l'homme* ; OP. Cit.

Alors que dans *la Case de l'homme*²³², tous les symboles positifs traduisant l'unité, le savoir, la fraternité et la solidarité sont suggérés dans des métaphores de la rondeur, objets à forme circulaire :

*le savoir est comme une noix de cola», «il faut être caillou au fond du torrent», «le village est comme le toit d'une case reposant sur vos têtes*²³³.

La symbolique du cercle en récurrence dans les préceptes ésotériques du «Botal» (le guide des initiés) révèle à quel point le négro-africain l'a intégrée dans son substrat moral et culturel, lui imprimant une dimension ontologique certaine. Alioune Oumy DIOP fait remarquer que :

*dans l'esprit de l'africain, le rond est une donnée conceptuelle qui se projette dans le réel et se concrétise.*²³⁴

Dans la structure initiale, l'occupation en cercle ou demi-cercle de l'espace, demeure une disposition de prédilection tout le long du processus de formation. Elle impulse une dynamique d'union qui renforce et tisse une communauté de destin, cultive et entretient une cohésion, une fraternité encore plus forte que celle du sang entre initiés. Elle est adoptée dans toutes les épreuves artistiques, intellectuelles comme physiques et mystiques (chants, danses, veillées nocturnes, endurances, rituel spirituel).

L'univers de claustration, cercle fermé aux non initiés et aux femmes, implanté dans la brousse loin du regard indiscret du monde, présente une valeur hautement didactique et initiatique dès lors qu'il permet au Botal de parachever en toute tranquillité et avec une pleine responsabilité, l'éducation de ceux-là, qui sont appelés à devenir des «hommes ».

232. *la Case de l'homme* ; OP. Cit. P. 15

233. Ibidem ; P. 201 - 202

234. DIOP (Alioune Oumy) ; *le théâtre sénégalais* Dakar - N.E.A 1990 P. 37

Dans *l'Île de Bahila*²³⁵, le cercle épouse les dimensions de l'île. Le «Geew» macro-symbolisé ici, figure un espace conflictuel, siège d'affrontement sanglant entre les guérilleros de Pedro et les forces répressives du pouvoir militaire dictatorial. L'île devient un espace d'enjeu et la lutte pour sa conquête, mobilise les parties en guerre qui l'emplissent et s'y meuvent. Comme dans *le fils de l'Almamy*²³⁶, le cercle de vie de l'espace traditionnel dégénère en structure concentrique du génocide et dans un mouvement progressif de rétrécissement permanent, a mené le chef de la rébellion des champs de bataille à travers les montagnes de l'île, à la citadelle sinistre du palais d'Amago, pour finalement «l'enserrer» dans l'enfer lugubre de la cellule des caves du palais.

Ainsi, Cheik Aliou Ndao, pour conférer une facture plus tragique à la trame, a exploité puissamment la symbolique fermée du «Geew»²³⁷, configuration de l'île. La marginalité et le clos de l'espace insulaire, suscite et décuple l'énergie des forces combattantes, obligées de déployer toutes les ressources guerrières nécessaires dans un sursaut de vie ; le cadre n'offrant aucune échappatoire possible, ouverture éventuelle pour un repli tactique. C'est pourquoi, l'architecture d'enfermement intensifie le tragique, l'abrège et fait triompher très vite la force la plus populaire, la mieux organisée. Mais ici, à la différence du supplice programmé de Karamoko, mis à mort par le truchement d'un processus compressif de l'espace dans un mouvement centripète qui conduit à l'emmurement, avec Pedro le chef de la révolution, l'appropriation de l'espace tragique, décrit au dénouement, un mouvement centrifuge. A mesure que la guérilla décime l'armée de la dictature et renverse le rapport de force, les verrous de la cellule de Pedro situé dans les caves du palais, sautent.

235. *L'île de Bahila* ; OP. Cit.

236. *Le Fils de l'Almamy* ; OP. Cit.

237. Le «Geew» mot Wollof pour désigner le cercle fermé pour le spectacle, la réunion ou l'assemblée.

Et c'est la femme du dictateur, par ailleurs fiancée du chef de rebelle, qui ouvre les portes :

Je viens de délivrer et c'est tout ce que tu trouves à me dire
238

Le cercle exigü et infernal de l'univers carcéral dessine avec la victoire imminente des forces progressistes, une courbe giratoire excentrique qui, s'élargissant, dilate l'espace et se confond à l'île. Il libère son occupant qui, en perspective doit prendre possession avec ses partisans de toute l'aire de Bahila. Le cercle insulaire de «feu», se sera transformé en espace de paix, de liberté et de bonheur grâce à une dynamique évolutive et salvatrice de l'action tragique dont la progression et l'accomplissement dans les méandres du palais d'Amago, reste largement tributaire et étroitement dépendant de l'avancée triomphante de la rébellion au dehors. Au demeurant, la lutte héroïque de la guérilla, autant elle a été meurtrière, autant elle s'imposait comme indispensable pour l'épuration et l'assainissement de l'espace. Dans le projet politique dont la révolution est porteuse, l'île doit régénérer en cercle d'espoir libérant tout le souffle fécond de vie, inhérent à la synergie humaine de sa nature première traditionnelle.

En somme, Cheik Aliou Ndao adopte un style très influencé par la notion d'espace circulaire attachée à la tradition. L'espace de par sa configuration, renforce la cohésion sociale et favorise une participation dramaturgique conforme au tempérament frénétique du négro-africain. Cette tentative de rassemblement en rond est permanente et constante pour ne pas être en rapport avec une vision mythique de l'univers. Pour l'avoir suffisamment compris, Cheik Aliou Ndao développe dans son œuvre théâtrale, une conception de l'espace fortement inspirée des réalités culturelles africaines. L'architecture en rond, en cercle ou demi-cercle qui en résulte, par le jeu de la concentration, de l'échange et de la participation mais par moments aussi du resserrement coercitif, constitue un terreau propice à l'expression du tragique.

2.1.2 Le temps

Le temps notait Pierre Larthomas :

est une élément essentiel de l'œuvre dramatique mais aussi du langage dramatique. Une pièce s'inscrit dans la durée ; il s'y passe des choses qui durent un certain temps, pendant les actes, les entractes, et en coulisse en même temps sur la scène
239

Mais quel temps vit le spectateur durant le spectacle ? Le sien, ou un autre, celui de l'action de tel ou tel personnage ?. Et surtout quels procédés doit employer l'auteur pour que le langage dramatique rende sensibles au public la fuite du temps, la cruauté de l'attente, le tragique d'événements simultanés ou l'imminence d'une catastrophe ?.

Cheik Aliou Ndao est à l'aise dans le traitement du temps dramatique . L'écoulement du temps est rendu très sensible par le langage dramatique. Qu'il s'agisse de *l'Exil d'Albouri*²⁴⁰, du *fils de l'Almamy*²⁴¹, ou de *Gouye N'diouli*²⁴², la trame dramatique dure trois , quatre jours à quelques semaines.

Procédant souvent à une compression du temps, il choisit de mettre l'accent sur les temps forts de l'intrigue. Cela lui permet d'accélérer, par quelques expressions et formules mises dans la bouche des personnages, les moments qui risquent de ralentir l'action dramatique et de rompre le rythme de la progression de la trame. Ainsi, le temps «inutile» à la progression dramatique est très fortement comprimé. Albouri, aux Diarafs et dignitaires du Djoloff :

*Ces quelques jours vous auront permis de réfléchir*²⁴³.

239. Larthomas (Pierre) ; Le langage dramatique – Paris, A. Olier. 1972 – P. 147

240. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P.8

241. Le Fils de l'Almamy ; OP. Cit. P. 15

242. Gouye Ndiouli ; OP. Cit. P. 15

243. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P.45

Dans le même élan et pour marquer la gravité de la situation qui n'autorise plus les discussions stériles, la linguère Madjiguène souligne l'indisponibilité du Bourba, pressé par les événements. La reine Sêb Fall accepte mal cet état de fait *Peut-être qu'il n'aura pas le temps de ...*²⁴⁴, déclare la linguère et l'épouse dépitée réagit :

*Pas de temps !... Hum !*²⁴⁵

Ces propos permettent une progression plus rapide et plus subtile de l'intrigue et offrent l'avantage d'indiquer la précipitation des faits et que l'urgence est ailleurs que dans des scènes de ménage.

Ainsi, à chaque fois que Cheik Aliou Ndao veut traduire l'écoulement comprimé du temps dramatique exempt d'actes tragiques majeurs mais nécessaire à la cohérence interne de la trame, il a recours à ces formules lapidaires qui font évoluer très vite la situation. Le roi Albouri, sur le chemin de l'Exil, constate :

*Trois jours que nous attendons Beuk Nék. L'eau du fleuve commence à montrer. Si d'ici demain, nous ne recevons pas de nouvelles, nous lèverons le camp*²⁴⁶

Pour le Ndoukouman qui tient pour sacrées les règles d'hospitalité, il ne sied pas d'interpeller dès son arrivée, un hôte sur les motifs de sa visite. En la matière, la tradition voudrait qu'on laisse d'abord le visiteur se reposer et prendre ensuite lui-même l'initiative d'exposer ses raisons. Puisque tout le temps mis à favoriser l'installation et le «repos» de Macodou et sa suite, ne peut logiquement susciter aucun acte tragique d'importance et qu'il reste un temps presque «mort» dans un sens pour l'intrigue, le dramaturge utilise le procédé compressif par le truchement de vagues allusions temporelles dans le propos de certains personnages. L'impétueux cayorien Sambou qui ne comprend pas cette bienveillance «saloum-saloum» s'inquiète :

*Ab ces gens du N'doukouman ! Faire attendre un Damel !
Beuleup Faba saisit-il ton importance au Cayor, Macodou ?
Quelques semaines déjà, et il n'a pas encore daigné
t'interroger !*²⁴⁷

244. Ibidem ; P. 44

245. Ibidem ; P. 44

246. *L'Exil d'Albouri* ; OP. Cit. P.83

247. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. P. 10

Mieux, Kawoon n'entre dans le fil de l'intrigue dramatique qu'à la deuxième rupture, période «blanche» pour l'action tragique, moment de réception et de petits égards pour le roi déchu du Cayor. Le griot de Macodou dépêché au Saloum transmet le message :

*Roi du Saa'loum ! Damel Macodou est aux portes de Kawoon depuis des semaines. Il se repose au N'doukouman, chez son cousin Beuleup Faba. Macodou demande à son fils Buur Saaloum de lui permettre de le rencontrer.*²⁴⁸

L'habileté de ce traitement s'apprécie dans la manière dont le dramaturge a su contracter le vide de l'action tragique sans s'aliéner le fardeau des scènes d'articulation, d'enchaînement pesants et désespérément ennuyeuses pour la progression de l'intrigue. Par quelques formules heureuses subtilement embusquées dans le chaînon du discours dramatique, Cheik Aliou Ndao nous épargne ces séquences «pachydermiques» absentes d'éclat tragique tout en réussissant à nous rendre sensible à la fuite du temps et ceci, sans contrevenir aux règles générales de la vraisemblance.

Il reste clair que l'auteur ne subordonne pas strictement, nous l'avons déjà indiqué, son traitement du temps aux lois classiques d'unité de temps.

Par contre, nous le soupçonnons d'avoir un souci tellement marqué de réalisme artistique que la fonction de son temps tragique ne sert en vérité, qu'à la suture d'un attelage d'éléments disposés de manière à mieux créer l'illusion théâtrale et répondre aux exigences de la vraisemblance. Ici, le dessein, c'est tout juste d'accorder le temps à la logique de l'action dramatique. Même la critique théâtrale classique de l'occident préfère cette option au respect sans convenances des principes d'unité de temps, rapporte Jean Jacques Roubine qui précise que :

*l'unité de temps n'est pas une norme autonome. On ne saurait l'envisager indépendamment de l'unité d'action. Il ne suffit pas de concevoir une action qui tienne dans les vingt quatre heures, il faut encore que son économie reste conforme aux impératifs du vraisemblable*²⁴⁹.

248. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 31

249. Roubine (Jean Jacques) ; Introduction aux grandes théories du théâtre, Paris, 1990 P. 32

Roubine rajoute que même si :

*Corneille pensait dur comme fer que l'unité de temps doit être donnée comme règle, on ne saurait s'y conformer que dans la mesure où elle favorise l'illusion théâtrale. Elle ne saurait être érigée en absolu, ni prévaloir contre les exigences antagonistes d'un beau sujet*²⁵⁰

Si le temps comprimé a permis à Cheik Aliou Ndao d'accélérer dans bien des cas, le rythme de la tragédie dans les œuvres précédemment citées, la «suspension» virtuelle de la séquence temporelle dans *L'île de Bahila*²⁵¹ fait obtenir des effets dramaturgiques fort intéressants. En effet, dans cette œuvre, l'auteur a procédé à un traitement du temps dramatique à deux niveaux, à travers une superposition en contraste très originale.

Le premier niveau a consisté d'abord à «figer» le temps par le biais d'une abstraction totale de sa fuite. Le temps ne s'écoule plus dans l'univers carcéral de Pedro ou du moins, il en ignore complètement l'évolution, plongé qu'il est dans la pénombre permanente de la prison. En rendant le chef rebelle incarcéré, insensible au temps, le dramaturge par «cet immobilisme», annihile et supprime cette donnée. L'obscurité carcérale dans les labyrinthes du palais et le clos du cadre de pénitence «uniformisent» l'instant et font rassembler les minutes, les heures et les jours vécus par le héros. Si bien que, lorsqu'il s'en inquiète : *bonjour... quelle heure est-il ?*²⁵², son compagnon de cellule Alphonso pourra simplement lui répondre :

*A quoi bon s'en inquiéter quand je pense à ce qui nous attend. Je me présente : Alphonso, mendiant de profession, vagabond par vocation*²⁵³.

250. Ibidem. P. 32

251. *L'île de Bahila* ; OP. Cit. P. 16

252. *L'île de Bahila* ; OP. Cit. P. 12

253. Ibidem. P. 12

Cela a constitué d'ailleurs la seule fois où l'élément temporel a été souligné tout au long des quatre premiers actes pour une pièce qui n'en compte que cinq. Hormis ceci, aucune mention du temps ailleurs, ni dans le langage dramatique, ni dans les didascalies et indications scéniques. L'effet tragique recherché dans l'expression uniformisante et indifférenciée du temps, reste, sans nul doute, l'exacerbation du supplice carcéral.

Outre la privation de la liberté, le mauvais traitement, les brimades et les tortures, se rajoute au calvaire de Pedro, l'impression désagréable d'être déconnecté de la structure temporelle, de l'évolution du moment, donc du monde, de l'humanité. Le chef rebelle vit un temps zéro. Cette marginalité ténébreuse qui oblitère inexorablement la sensibilité à l'écoulement du temps, produit de facto une atmosphère ambiante d'outre – tombe.

L'enfer de l'espace carcéral n'en est que plus insupportable et c'est légitime si Pedro crie sa révolte à la face du dictateur venu le visiter pour un «marchandage» ignoble dans sa cellule :

*j'ai été arrêté dans la rue sans savoir pourquoi. Enfermé sans lumière, ignorant le temps, brutalisé par des sbires, on pose des questions sur des armes ; je ne m'y retrouve pas.*²⁵⁴

La déconnexion du personnage du «temps de la vie» et le sentiment d'une perte de repère sensoriel et social qui en résulte, accentuent l'intérêt tragique puisqu'ils auront bien préparé le théoricien de la révolution à mieux comprendre que la cruauté et le cynisme du dictateur Amago n'ont d'égal que son infatuation malade. Cernant la véritable nature du dangereux tyran, Pedro renforcera ses précautions, se méfiera des traquenards qu'il essaie de lui tendre. Il lui signifie nettement :

*Sous ton vrai jour Général-Président !*²⁵⁵

254. L'île de Bahila ; OP. Cit. P. 34

255. L'île de Bahila ; OP. Cit. P. 35

Il aura saisi dès lors qu'aucune concession, ni pour aujourd'hui, ni pour demain, ne sera possible avec cet homme. Il n'évoluera pas. C'est un être perdu pour le monde sain. Pour l'humanité, il est un homme à abattre tout autant que le système qu'il a mis en place et dont la nuisance a pourri déjà toute l'île.

Or, autant Pedro appréhendera l'obsession pathologique du général président qui voudra user de tous les moyens pour le faire fléchir, autant de son côté aussi, Amago demeure conscient de la fidélité tenace du rebelle à ses principes révolutionnaires bien qu'il souffre un «matyre» que le traitement spécial et original de la dimension temporelle aura contribué à approfondir. Aussi, pour la qualité et l'intensité de la tragédie, les positions se crispent – elles

Le second niveau du traitement temporel dans *l'île de Bahila*²⁵⁶ se retrouve dans l'acte V. A l'imminence de la victoire de la guérilla, le temps subit une traitement différent en net contraste avec les quatre premiers actes de l'œuvre. A travers cette partie finale, où les événements se précipitent, le temps est très souvent évoqué en ce qu'il acquiert une valeur essentielle dans la maturité de la métamorphose sociale et politique en cours. Le temps presse ; il faut vite en finir avec le pouvoir tyrannique d'Amago et procéder très rapidement aux changements indispensables espérés et attendus par le peuple. L'indicateur découvert, en fait la remarque à Pedro :

*Votre combat dans les montagnes console le peuple qui attend avec espoir*²⁵⁷.

Les acteurs de la révolution ont conscience de la nécessité de hâter le processus d'épuration et de «nettoyage» systématique de l'île. C'est la première condition à réaliser pour instaurer le nouvel ordre. L'accélération des faits consécutives à l'urgence des tâches à accomplir, attribue au temps un intérêt dramatique certain. Et le chef de la guérilla ne perd pas de vue cet aspect du problème. Il le souligne bien :

*Ne leur donnons pas le temps de se réfugier dans la forêt. Lançons nous à leur poursuite.*²⁵⁸

256. *L'île de Bahila* ; OP. Cit. P. 16

257. Ibidem. P. 42

258. Ibidem. P. 61

La victoire du peuple ne peut être totale et la réussite de la révolution garantie que si la liquidation de la dictature et l'assainissement de l'espace insulaire se trouvent promptement bien menés. L'efficacité et la diligence d'une telle entreprise restent subordonnés au temps, à son emploi judicieux et organisé. L'avant-garde révolutionnaire intègre parfaitement la dimension temporelle dans l'enjeu de son combat. L'usage rationnel du temps constitue un préalable à la consolidation du succès.

S'il incline vite à l'épuration du milieu, il presse surtout au travail.

Le petit dialogue entre Pedro et son chef de guerre l'atteste clairement:

- *Diégo : la révolution n'a pas le temps, Pedro, les traîtres doivent mourir.*

- *Pedro : mais la révolution a toujours le temps d'être juste.*

- *Diégo : ... [...] Tournons nos efforts vers la liquidation totale, rapide de nos ennemis afin d'avoir les mains libres pour le travail qui nous attend*²⁵⁹.

Les deux formes d'expression du temps perçues à travers une technique d'abstraction où d'arrêt «virtuel» de la séquence temporelle dans la première partie, et de précipitation et de resserrement du temps au dénouement dans la deuxième partie, ont offert deux tableaux antithétiques dans lesquels le traitement spécifique du temps a contribué à rehausser la facture tragique dans l'œuvre. A ces deux niveaux, le temps a eu, à chaque fois, une allure rythmique conforme à l'accent et au mouvement de la tragédie.

Par contre, c'est dans les pièces d'inspiration historique que le traitement du temps porte un cachet plus traditionnel, plus adapté au style de vie africaine. Là, aussi, le temps est traité par contraste à la première partie. Quand l'action dramatique s'intensifie, l'auteur procède à une dilatation du temps comme pour suffisamment «surchauffer» davantage les personnages et leur permettre de passer immédiatement à l'action dans les tableaux qui suivent. Laobé Penda et les dignitaires en dissidence, profitent de l'obscurité de la nuit pour élaborer leur stratégie.

259. L'île de Bahila ; OP. P. 62

Pour marquer l'importance de l'événement, le dramaturge étire à souhait la conspiration des rebelles. A la fin de l'entrevue, tout est fin prêt pour précipiter la tragédie. Le prince Laobé Penda avertit :

*Albouri est décidé à saper nos projets. Que nul ne s'approche de vous maisons en dehors de vos courtisans. Nous partirons à l'aube*²⁶⁰

Le conflit surgit pourtant très tôt, dès la première scène du deuxième tableau entre Almamy Samori et son fils Karamoko. Cela devrait, en toute vraisemblance, précipiter le dénouement. Or, il a fallu prendre tout le temps pour tenter d'apaiser, par des consultations diverses, le conflit et ceci, jusqu'à l'épuisement et l'échec de toutes les procédures de conciliation au terme desquelles la tragédie devient inévitable. Toutefois, les maximes philosophiques de Thierno, les supplications lyriques de la Reine-Mère Sokhna, le propos sage de Maliba autant que les lamentations bouleversantes de Sendi, n'ont pu repousser la fatalité. Seulement, à travers la trame, le discours dissuasif s'est noué, développé dans la durée, traversant de part en part le fil de l'intrigue, retardant ainsi, par la magie de la «dilatation», l'instant fatidique. Mais, puisque cette vie au ralenti reflète parfaitement l'esprit consensuel propre à l'essence collectiviste des communautés africaines, les entrevues fréquentes et incompréhensibles peut-être sous d'autres cieux, ne gênent nullement la qualité des articulations scéniques. Bien au contraire, la fidélité de leur reproduction demeure une preuve supplémentaire de l'attachement de Cheik Aliou Ndao au respect du fonds culturel traditionnel.

L'usage du temps dramatique, fort heureusement, s'est plié aux exigences du réalisme artistiques. Comme il l'est du reste, dans la *Case de l'homme*²⁶¹ où il acquiert une valeur essentiellement cognitive. La transmission des connaissances indispensables pour entrer dans la «vie d'homme», requiert un temps déterminé : le temps de l'apprentissage, de la souffrance, de l'endurance et du savoir. Toute cette formation intellectuelle, morale, culturelle, mystique et physique des initiés qui les prépare à leur future existence d'adultes bien intégrés dans la communauté, s'effectue dans la durée.

260. *L'Exil d'Albouri* ; OP. Cit. P. 8

261. *la Case de l'homme* ; OP. Cit. P. 15

Les exercices récurrents de chant, de chorégraphie, de proverbes, devinettes, sentences et autres maximes imposées, expression artistique d'une ontologie, fixent, par l'épreuve du temps, dans la conscience des adeptes, les principes existentiels de la personnalité négro-africaine.

La méditation puis l'intériorisation de ce substrat culturel du «Botal» (guide), commandent et impriment de qualités humaines fondamentales, mûries dans le temps par une didactique de la douleur et de la répétition. Cette initiation peut durer des semaines, des mois. Pour cela, le Botal recommande :

le savoir est patience. Le savoir est la vraie puissance... ²⁶²

Dans *Gouye Ndiouli*²⁶³, le temps recèle une valeur plus dramatique encore. Cet aspect a constitué d'ailleurs l'innovation la plus remarquable dans le théâtre de Cheik Aliou N'dao. Lui-même s'en explique :

Dans Gouye Ndiouli, j'ai essayé de donner une autre perception de la durée, plus proche de la vie réelle. Il y a une différence entre le temps que nous connaissons, celui dont nous parlons quand nous disons qu'il est midi et quart, et le temps du rêve qui dure seulement quelques fractions de seconde, contrairement à l'impression que nous avons. C'est en référence à cela que dans la pièces, je dis tableau au lieu de rupture, il y a rupture chaque fois qu'il se produit un événement important.»

²⁶⁴

Dans cette pièce à un tableau et neuf ruptures, les temps forts du récit dramatique, structurent et organisent la trame de l'œuvre. Ainsi, pour créer l'illusion de la vie plus proche de l'univers négro-africain, le dramaturge laisse l'intrigue se nouer lentement à travers conciliabules, concertations fréquentes, entrevues incessantes, palabres lassantes et même jeux et réjouissances intempestives.

262. *la Case de l'homme* ; OP. Cit. P.200

263. *Gouye N'diouli* ; OP. Cit. P. 16

264. N'dao (Cheik Aliou) ; «Je m'adresse à mes contemporains», in *Notre Librairie* N°81 ; Octobre - Décembre 1985 - P.95

Ainsi, la linguère Siré Diogob, pour tempérer l'ardeur et la fougue de son fils et roi, Samba Laobé, trop jeune pour comprendre toutes ces civilités traditionnelles pesantes et délicates lui suggère une ligne de conduite :

*Laisse les dignitaires parler librement aussi longtemps que possible. En les écoutant, cela te permettra de réfléchir, et d'envisager la solution la plus adéquate. Faut-il que tu te rendes auprès de Macodou ? Doit-il venir vers toi ? Je te laisse avec les dignitaires ; je souhaite qu'il trouve une issue heureuse à cette situation inattendue.*²⁶⁵

Depuis l'arrivée de Macodou au Saloum, à Kawaoon et au Ndoukoumaan, d'interminables rencontres meublent la vie de l'aristocratie régnante ; et entre les deux capitales un mouvement d'aller et retour constant, retarde la confrontation. L'impétueux Cayorien Sambou qui supporte mal l'inaction se plaint :

*Macodou nous a retenus trop longtemps ici. Nous avons quitté notre Cayor pour un objectif*²⁶⁶.

Par cette dilation du temps plus conforme au tempérament du nègre, l'auteur réussit à prolonger la cruauté de l'attente, avant de «briser» par des événements brusques et forts, parfois inattendus l'écoulement tranquille de la trame dramatique parce que la relative lenteur de l'intrigue aura mieux préparé les personnages par l'information et la sensibilisation à l'action tragique. Et comme un fil qui se dénoue paisiblement, les événements se développent, s'enchaînent et progressent dans un rythme que les «ruptures» précipitent et articulent logiquement.

A la neuvième rupture qui ne compte que deux tableaux, le rythme de l'action dramatique s'accélère puisque le temps au ralenti, dans les scènes précédentes, aura mûri le jugement, suffisamment nourri les rancœurs et cristallisé enfin les options. Tous les «germes» de la discorde sont si minutieusement entretenus dans le bouillonnement des consciences que «l'éclosion» tragique qu'elle prédit, n'autorise plus aucune supputation.

265. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 38

266. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 131

Le Saloum, offensé a décidé d'en découdre avec Macodou, l'imposteur et le N'doukouman solidaire, demeure uni derrière son hôte et cousin cayorien. Si bien que la linguère Latsouk Siré Diogob, en se rendant à nouveau nuitamment et clandestinement au N'doukoumaan dans un ultime sursaut du désespoir, peut tout juste constater la marche fatale de la tragédie :

*Ah, malédiction ! Linguère Latsouk Siré Diogob entre Macodou et Samba Laobé, incapable d'arrêter le désastre. Mon voyage n'aura pas été inutile ; j'ai tenté d'éviter l'irréparable, le sort me le refuse*²⁶⁷.

Tous les actes sont désormais posés pour culminer vers le mouvement final ; et aller au contre courant de cette « vague tragique déferlante, relève de la plus vaine et puérile entreprise. Macodou le signifie à la linguère :

*Quand les portes de l'honneur se ferment à notre destin, il ne reste que le chemin de la mort. Adieu, linguère. A Gouye Ndiouli, dimanche !*²⁶⁸

Dans *la Décision*²⁶⁹ où l'action dramatique dure de la tombée de la nuit à l'aube , nul relâchement de l'intrigue. Dès que la trame s'amorce au premier tableau, les événements s'accélèrent et s'enchaînent à un rythme qui n'offre le moindre répit aux protagonistes. Ici, la pression du temps est fonction des pratiques racistes d'intimidation, de harcèlement des organisations terroristes blanches vis à vis de la communauté noire, obligée de riposter, de lutter et de revendiquer ou alors simplement d'accepter la situation de marginalité de soumission dans laquelle on veut l'installer. Dès lors, le temps accule à l'option rapide et l'atmosphère d'enfer ambiante qu'il transporte, à priori boucle tous les espaces de concertation et de dialogue. Le projet diabolique du Klan prédestine le nègre à une sous-humanité inacceptable qui n'autorise plus d'autres alternative que l'action libératrice. Cela, Ted et Oncle Chiffon l'ont compris.

267. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. P. 152

268. *Ibidem* ; P. 152

269. *La Décision* ; OP. Cit. P.16

Le traitement du temps s'opère de manière à éviter tout étirement inutile et impropre à l'allure déchaînée de l'intrigue. le fil tragique ainsi débridé, enserme les personnages dans un étau qui «surchauffe» et agite les consciences des derniers pacifistes. La symbolique temporelle suggérée ici par la succession vertigineuse des faits, préfigure une rupture: celle des nègres avec leur passé. Le refus de la «transplantation» physique de l'Afrique traduit tout autant le rejet de l'africanité d'une gestion lente et dilatoire du conflit. Délibérément, les terroristes par le jeu de la provocation, de l'insulte et d harcèlement manœuvrent à susciter chez la minorité noire un réflexe de résistance qui les ferait entrer plus facilement dans une logique d'extermination rapide de la «négraille». La mort de Ted qui participe de ce dessein, éclaire le jugement des bourgeois Collins et arrache le défi de Jacques au système. La fuite inexorable et vertigineuse du temps en précipitant tragiquement les événements, disqualifie de fait l'hésitation ou la cogitation. Et, parce qu'il veut éliminer et décimer la minorité qui représente l'Afrique, le projet du Klan entend du même coup abolir la culture de dialogue et de communication qui engage traditionnellement son humanité en conflit. Sous ce rapport, Cheik Aliou Ndao a traité son temps dramatique en l'articulant à cette perception de rupture.

Dans toute son œuvre théâtrale, avec habileté, le dramaturge fait jouer au temps une fonction intensément tragique. Son mérite est de toujours faire épouser à l'action dramatique un temps plus conforme au rythme de vie de l'homme noir trempé dans l'univers traditionnel, se libérant ainsi du mimétisme esthétique inintelligent du modèle classique occidental.

2.2 - Le style

Le constat qu'on peut faire très vite à ce niveau, est l'écriture uniformément sérieuse du théâtre de Cheik Aliou Ndao. Certainement le caractère épique de la veine choisie, le plaidoyer passionnel de la riposte et de la réhabilitation, le didactisme du projet de création, n'ont pas aidé à l'option du style détendu de l'humour ou la dérision.

Madior Diouf s'étonnait déjà que :

*le Sénégal des grands espaces et de la savane, des hommes ouverts et accueillants ait produit un théâtre si sérieux. Et que pour lui, il y a peut être un problème d'adaptation des formes dramatiques au goût du public à résoudre. L'hypothèse paraît d'autant plus plausible que le théâtre en langue nationale qui est certes parfois larmoyant, est plus franchement comique. Il faudrait ajouter à ces réflexions, que la langue de création n'est peut être pas nécessairement en cause car les écrivains de la forêt utilisent la langue et réussissent dans la veine comique*²⁷⁰.

L'écriture ne brille, certes pas, par des attributs essentiellement comiques, mais demeure conforme aux accents de la tragédie africaine à travers une facture esthétique qui a manifesté des qualités expressives identifiables dans le ton, dans la poésie du langage et dans l'oralité de l'écriture.

2.2.1 - Le ton

L'écriture dramatique de Cheik Aliou N'dao qui n'accorde pas une très grande place au comique, reste marquée par une tonalité sereine en général. Même si par moments, les personnages excédés, laissent libre cours à la fureur de leur tempérament, de leur état d'âme, Samba Laobé dans un élan d'emportement s'écrie :

*le Saloum ! le Saloum ! une idée, un symbole. Moi Samba Laobé, je suis fait de sang, de chair, d'os. Mon âme palpite quand je pense à l'horreur que vous exigez de moi*²⁷¹

Albouri en proie au remords sur le chemin de l'exil, s'interroge :

*Je doute de la sagesse de ma décision. En avais-je le droit ? N'ai-je pas cédé à la hâte ? Ne me suis-je pas caché derrière le peuple pour des buts personnels ? Ne serait-ce pas l'orgueil qui m'aiguillonne ?*²⁷²

270. Diouf (Madior) ; «Un baobab au milieu de la brousse» in Notre Librairie n° 81
Octobre 1985 - P.84

271. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 111

272. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P.85

A part ces rares moments de détresse rendus intensément par les phrases mélodiques (interrogation – exclamation), l'allure générale de la tragédie est mesurée, comprimée et sereine. Aucune emphase dans le style qui porte à l'excès et à la démesure.

La langue qui n'étale pas un académisme recherchée et outrancier, ne s'embourbe point, non plus dans le registre populaire et roturier. La phrase, élégante, simple et sobre se construit dans une syntaxe faite de propositions courtes mais pleines et juxtaposées :

*Albouri, tu n'es pas le Djoloff. Ne pas être d'accord avec toi, n'est pas trahir le pays*²⁷³.

Albouri rétorque :

*Je vois que tu avais tout préparé Laobé Penda, j'aurais dû m'en douter. Tu n'as jamais eu qu'une seule préoccupation : le trône, et tu as bien mené ton jeu, je te l'accorde*²⁷⁴.

Le verbe, dans la bouche de ces aristocrates pondérés ne «vole jamais haut» même dans les situations extrêmes où la crise atteint son paroxysme. Le langage marqué par la finesse et la subtilité des nuances et des sous-entendus, reste teinté de métaphores, d'images puissantes qui confèrent au ton, la noblesse, la beauté, la sérénité et l'équilibre, propres à la verve raffinée et disciplinée du monde aristocratique dans l'univers négro-africain. Même au plus fort de la crise, la construction syntaxique demeure sobre et classique. L'usage des types de phrases déclaratives simples : sujet, verbe, complément prédominent largement.

Ces structures expressives récurrentes faites de propositions courtes en asyndètes, juxtaposées ou coordonnées que ne dérangent qu'épisodiquement l'inversion et très rarement l'interrogation et l'exclamation et que n'étire pas très souvent la subordination, étale une allure rythmique sereine.

273. Ibidem . P. 50

274. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P.274

Or, sous cette monotonie apparente, la phrase charrie un pathétique intense. Ainsi, le conflit quelque soit sa hauteur, n'arrime pas la verve aristocratique dans moule des amples tirades de la tragédie classique occidentale, mais ne l'enserme pas, non plus dans cadence virevoltante des stichomythies dérisoires et factices du drame moderne. Les répliques mesurées sont portées par des segments syntaxiques et rythmiques équilibrés comme couchés et domptés par un stoïcisme à toute épreuve, qui ne laisse transparaître aucune exubérance devant l'émoi. Albouri a compris que la rupture est définitive entre son demi frère et lui :

*Laobé Penda, mon frère, tu comprendras trop tard que la seule solution honorable est l'exil. Pour le moment, tu es aveuglé par l'ambition, le désir de briller, le goût du pouvoir. Ne proteste pas. En soupçonnant mes intentions, en te faisant escorter par tes gens, tu as trompé ma confiance*²⁷⁵.

Dans la cour de Samory, Karamoko reste inflexible devant la furie paternelle et pourtant son verbe serein et discipliné n'exteriorise pas sa détresse qui est là, étouffée dans le secret de sa conscience. Un calme naturel imprègne le langage :

*Les hommes ne se nourrissent pas de mots sonores même s'ils plaisent au cœur. Par delà des fibres de l'être, se trouve la réalité quotidienne. Assurer le bonheur immédiat, la certitude d'un sommeil paisible dans l'attente d'aucun besoin. Derrière les phrases qui exaltent l'instant, il y a la vie, père : un peuple ne se vêt pas de belles paroles.*²⁷⁶

Chez le dramaturge, nous remarquons une prédilection pour la syntaxe de la juxtaposition dans une utilisation abondante de la phrase simple. La juxtaposition reflète très sensiblement la linéarité du rythme élastique et pondéré du parler aristocratique. Paradoxalement dans ce monde, l'âpreté des situations conflictuelles, n'élève pas la tonalité du dialogue. Il faut en chercher les raisons dans toute la philosophie morale qui soutient, organise et ordonne les rapports sociaux, en Afrique noire. L'homme, dès qu'il est initié donc mûr et pleinement responsable, fût-il le contradictoire de l'instant, l'adversaire du moment ou bien même l'ennemi juré, mérite toujours une profonde considération.

275. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P.54

276. Le Fils de l'Almamy ; OP. Cit. P. 171

Le jeune roi Samba Laobé ne manque pas de le rappeler aux dignitaires «séreer» du Saloum :

*Soyons calmes. [...] Nos débats bouleux n'excluent pas l'estime réciproque, le respect de l'opinion de l'interlocuteur.*²⁷⁷

L'adage le dit bien : «on craint plus celui qui nous respecte que celui qui nous menace». Avant d'opposer à l'ennemi une force physique ou militaire, il s'agira de s'atteler d'abord à le convaincre en vue de l'amener à de meilleures options, à se rapprocher ou à épouser ses propres positions. C'est cela qui en fait un théâtre de la grande palabre. Il est admis dans la tradition que le propos enveloppé dans l'invective et l'injure, affaiblit la vérité qu'il est susceptible de diffuser. Pour convaincre et même pour menacer et défier, le discours se doit d'être pondéré, posé. La crise ne saurait le maintenir en dehors des règles de civilités et de la bienséance aristocratiques. Le Buur Saloum venu réprimander la conduite du chef de province du Ndoukouman Beuleup Faha, dira :

*Tu connais la position dans la défense du royaume ; tu as cédé à l'amitié au détriment du devoir. Je retourne à Kawoon Beuleup Faha ; il me faut la réponse du N'doukoumaan. Trouve une solution. Que personne ne perde la face ! Je te laisse le temps de réfléchir. Beuleup, ne sois pas à l'origine d'une dissension dans le royaume.*²⁷⁸

C'est dans un flegme presque glacial que Beuleup Faha lui rétorque : *Le Ndoukoumaan est à l'écoute de son hôte. L'hospitalité m'interdit de poser des questions à Macodou.*²⁷⁹

Pourtant, qu'on ne s'y trompe pas ! Autant la tonalité reste courtoise, mesurée et disciplinée, autant elle rassure sur la profondeur des sentiments qui la fondent. L'engagement à aller jusqu'au bout des convictions n'en est que plus certaine. La phrase de Cheik Aliou Ndao, entière parce qu'elle porte tous ses constituants grammaticaux et sémantiques essentiels, respire et repose grâce à la régularité des pauses avec baisse d'intonation qui recourent les souffles des personnages qui la profèrent à travers un élan rythmique calme et un débit tranquille.

277. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. P. 81

278. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. P. 96-97

279. *Ibidem* ; P. 96-97

Le ton uniformément sérieux dans ce théâtre de cour tient à la nature des problématiques soulevées : elles relèvent de la raison d'état et engagent à la fois la stabilité et la sécurité des sphères politiques considérées.

Pour cela, elles offrent peu de place au style détendu et à l'humour. Si la tonalité ne connaît non plus, l'emphase tragique propre aux pièces de cette veine, c'est précisément parce que Cheik Aliou Ndao a voulu refléter le plus fidèlement possible la réalité traditionnelle du tempérament tragique négro-africain. Face aux épreuves douloureuses, aux situations accablantes de la vie, la tradition commande dignité, sérénité et pondération. Des sagesse qu'on s'efforce de transmettre dès la tendre enfance et tout au long de la vie par un processus de formation continue et dont la case initiatique en constitue la forme la plus achevée. Le Botal (le guide rituel) rappelle justement ces principes aux initiés dans une belle métaphore filée :

*Avez-vous vu les joncs au bord du marigot ? Les avez-vous observés un de ces soirs de tornade ? Mais regardez, ils sont devant vous, ils sont fouettés par le vent, ils se secouent, se courbent de douleur, patientent et se relèvent ensemble, toujours ensemble. Il faut être ces roseaux et le village sera prospère.*²⁸⁰

Bien que sobre, le discours tragique négro-africain se nourrit d'à propos énigmatiques, de sous-entendus mystico-philosophiques, s'enrichit de proverbes, d'adages et autres maximes et métaphores qui confèrent à l'accent dramatique un relief particulier. A l'endroit de l'empereur Samory, le marabout Thierno signale :

*Je ne suis pas l'épieu entre deux champs. Ma vocation demeure : faire du fils le limon et du père le courant du fleuve. Karamoko est le seul témoin des prodiges dont il nous entretient. Interroge ton âme Samory. Crains Allah.*²⁸¹

Ce ralliement subtil de l'homme de Dieu à la cause de Karamoko, provoque l'irritation du souverain :

*Un père implore ta lumière, tu te dérobes derrière tes maximes... J'accours vers toi, tu poursuis ta fuite éternelle, ton dialogue avec un monde hors de notre portée.*²⁸²

280. *la Case de l'homme* ; OP. Cit. P.202

281. *Le Fils de l'Almamy* ; OP. Cit. P. 171

282. *Ibidem*. P. 176-177

Le langage aristocratique qui est d'abord refus délibéré de prolixité, se noue dans l'euphémisme, la métaphore et la litote pour signifier puissamment tout en préservant la facture princière et savante de sa nature. Ce registre distingué, loin de lui ôter son expressivité et sa fébrilité dramatiques, lui attribue au contraire une tenue si noble que le pathétique qu'il insuffle reste prenant et profond. La force de la charge émotive découle justement pour le lecteur ou le spectateur de la discorde frappante entre la tonalité raffinée et subtile du propos de ces personnages apparemment sereins et l'urgence tragique de leur situation conflictuelle. La gravité des événements n'a pas réussi à agiter ni à dégénérer le discours dramatique. Les échanges les plus poignants, les plus vifs ont gardé cette tenue impeccable de la syntaxe et du rythme. Dans la langue, l'usage récurrent des champs lexicaux de la «tradition», «des ancêtres», «de l'honneur», «du sang», «de la terre», de «l'héritage» et «de la pureté» ont constitué les mots-phares autour desquels s'est articulé et développé toute la rhétorique élégamment rassérénée des trames théâtrales de Cheik Aliou Ndao.

Les choix lexicaux autant que les préférences syntaxiques impriment un accent altier et un «tempo» généralement monotone et harmonieusement étiré en nette adéquation avec l'impression de profondeur mystique qui enveloppe le propos dramatique. Léopold Sédar Senghor, enfant, se délectait déjà du relent énigmatique mais combien fin et savoureux de ce parler aristocratique en évoquant le souvenir des visites courtoises du roi Buur Sine Coumba Ndoffène à son père grand dignitaire de la contrée Séreer. Le poète rappelle :

*Buur Sine et mon père devisaient dans un parler subtil, teinté
d'à propos, d'énigmes et d'images. Le rythme même de la
conversation est une belle œuvre poétique*²⁸³

La monotonie délibérément entretenue du dialogue dissimule paradoxalement une dynamique tragique puissante. En effet, ces personnages qui, apparemment dans le discours manifestent une impassibilité déroutante, une quiétude parfaite, sont en proie à de graves tensions relationnelles grosses des crises les plus tragiques.

283. Senghor (Léopold Sédar) «Interview Senghor et son œuvre, réalisée par Edouard Maunick Octobre 80 à travers les ondes de RFI»

La dramaturgie négro-africaine se plie fondamentalement à cette exigence de discipline, de retenue dans la tonalité de son langage lors même que l'action théâtrale atteint le paroxysme conflictuel et ceci sans préjudice pour l'intensité dramatique. Cheik Aliou Ndao aura fait épouser à son récit une tonalité propre à l'allure de la tragédie africaine au moyen d'une écriture dépouillée à travers laquelle la phrase est domptée, maîtrisée et soumise au rythme lascivement trompeur du drame nègre. Le mot de Cheik Aliou Ndao a été soupesé et la syntaxe ciselée, ordonnée de manière à contenir tout le génie de la culture africaine parvenant ainsi à placer le flot et le feu de l'inspiration à la remorque de l'essence tragique négro-africaine.

L'auteur lui-même confirmera cette perception lorsque invité au forum littéraire du centre culturel français, il déclara :

*la littérature est l'art de concilier l'urgence du dire qui s'empare de la plume et la retenue qu'exige la raison. L'attitude de l'écrivain devant le mot, rappelle celle du dompteur au fauve. Si l'écrivain bat le mot, s'il se bat contre le mot, c'est par excès d'amour. L'écrivain ne se contente pas d'habiller le mot mais il l'habite. Il le réduit en miettes, s'en frotte le corps et l'esprit. Il se l'assimile, il l'investit, il le marque de sa personnalité. Le mot révèle la culture de l'écrivain, son mode de vie, parfois son origine. La façon de placer le mot n'est jamais innocent, qui parle du style, parle de l'homme.*²⁸⁴

Ainsi Cheik Ndao a su forger le mot à sa guise et l'a forcé à se mettre à sa disposition pour lui faire épouser par le ton, le rythme de son cœur, le rythme tranquille de la tragédie nègre dans la tradition. En effet, la tonalité des ses textes, marquée par l'équilibre et la mesure, est demeurée fidèle à la personnalité négro-africaine plongée dans la mouvance des vicissitudes et des turpitudes de la vie.

L'association combinée d'un traitement particulier de la syntaxe, d'une ordonnance classique des éléments grammaticaux et du choix judicieux et précis des mots, a produit des effets rythmiques qui fait alterner la structure binaire avec un parallélisme symétrique des phrases :

284. Ndao (Cheik Aliou) ; propos tenus par l'auteur invité du «Forum littéraire» organisé par le C.C.F en Avril 1996

Quand Albouri ordonne, le Djoloff se soumet.²⁸⁵ et la structure ternaire où les propositions de la phrase ont une allure rythmique ascendante :

*Mon frère ! dis à tes gardes de se retirer ; je suis un prince de sang. Je ne supporte pas d'être traité comme un prisonnier.*²⁸⁶

Le dramaturge joue également sur l'alternance des propositions courtes et longues et sur les formes de progression où à l'intérieur de la phrase, les propositions d'abord courtes, deviennent de plus en plus longues provoquant un effet d'amplitude pour mieux marquer certains mots-repères vers la chute :

*En accueillant notre cousin Macodou, en nous abstenant de lui poser des questions, nous avons été à la hauteur de l'enseignement de nos pères.*²⁸⁷

La constante rythmique de prédilection reste la forme symétrique binaire ou ternaire des structures syntaxiques unies très souvent par la juxtaposition, par moment la coordination. Les liaisons en asyndète ou en parataxe sont de loin préférées à la subordination. La conséquence qui en résulte ainsi au niveau stylistique, reste très certainement la production d'une tonalité douceuse, soporifique mais noble et ferme et dont la pondération de l'allure comme «l'eau dormante» couve une force tragique foudroyante. Tel un volcan en ébullition, les événements arrivés à maturité, propulsent l'action dramatique vers un dénouement d'une violence palpitante et qui nous ébranle et nous touche à la racine de notre être de sorte que les mythes de ces personnages légendaires visités par Cheik Aliou Ndao ressuscitent devant nous et en nous ; et nous transportent par cet élan vers une adhésion, mieux vers une identification, une sublimation cathartique d'une puissance insoupçonnée. ;

Pour un lecteur ou un spectateur étranger à la culture africaine, la nature de la tonalité feutrée du dialogue en hiatus avec la forme presque apocalyptique des dénouements, pourrait paraître illogique et inadmissible.

285. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P.52

286. Ibidem. P. 53

287. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 99, le groupe de mots est souligné par nous pour marquer la mise en relief de la chute.

Alors que cette rupture, chez le négro-africain pétri dans ses valeurs de civilisation, reste tout à fait conforme à la tradition. L'écriture de Cheik Aliou Ndao n'aura pas trahi la vérité historique. La délicatesse soigneuse de la tonalité, loin de nuire à l'intensité tragique de l'action, telle la symphonie calme d'une profession de foi, l'impulse et la revigore.

Autant le propos est mesuré et suave, autant il suggère énergiquement la fermeté des résolutions prises avec la tranquille dignité de les assumer jusqu'au bout. Toutes les qualités qui portent l'empreinte de l'éducation traditionnelle en milieu aristocratique dont les grandes règles d'honneur, de courage, de dignité, de pondération et de bravoure, constituent des vertus très tôt cultivées et fortifiées dans la personnalité du jeune aristocrate. Tout cela, est traduit dans une langue impeccable et régulière où la poésie tient une place particulièrement importante.

2.2.2 La poésie du langage

Tout le monde s'accorde à penser que l'attendrissement, l'effusion, la lacrymogénie, ont un irrésistible pouvoir de conviction : je pleure au spectacle de la vertu (bafouée ou triomphante). Ce que le théâtre doit viser, tous le disent, c'est le cœur. Il faut «**l'ouvrir doucement**», s'en emparer, le battre par des sensations exquisées et répétées. La poésie vient du cœur et si «**le cœur de l'homme est une lyre,**» selon l'image de Chateaubriand, le poète est celui qui sait vibrer certaines cordes sensibles. Et cela, les hommes de théâtre l'ont compris depuis belles lurette en décloisonnant l'art dramatique, rompant la dichotomie traditionnelle des genres telle que l'édictaient les classiques français qui exigeaient le respect scrupuleux des caractéristiques littéraires de chaque discipline artistique. Depuis que l'école romantique a revendiqué la liberté créatrice dans l'art, en occident plus aucune rigidité n'est observée dans l'établissement des frontières entre les diverses formes artistiques.

Aujourd'hui, les genres se complètent, se subordonnent, s'interpénètrent et se réalisent à travers des conceptions artistiques tellement heureuses que la critique moderne n'a pas manqué d'exhorter les créateurs à emprunter cette direction, perçue comme l'avenir certain de l'art.

Aussi, devant la hardiesse des innovations créatrices poreuses à tous les souffles féconds, note-t-on l'émergence, pour les nommer, de formules associatives originales indiquant de fait le difficulté qu'il y a à les insérer nettement dans les classifications habituelles.

On se fait le plus imaginaire possible pour les définir : drame poétique, poème dramatique, épique etc. ; tout y passe. Fort heureusement, la littérature africaine traditionnelle orale a toujours ignoré ce cloisonnement esthétique des genres. L'art africain profondément fonctionnel dans son essence, ne s'est jamais préoccupé en vérité, d'une distinction fondamentale de ses formes artistiques. Son objet, sa visée sociale, son expression religieuse et rituelle peuvent se diversifier mais très rarement sa configuration et ses procédés artistiques. On y trouve toujours le chant, la danse, la parole poétique, les mimes, contes et jeux collectifs.

Autant dire dès lors que le théâtre qui demeure la forme la plus complète de l'art africain, préfigure tous les actes essentiels de la vie. En son sein, il réalise une synthèse artistique dans laquelle la parole déclamée, rythmée, ponctuée, où en somme l'expression poétique tient un rang de premier ordre.

L'emprunt des techniques du théâtre occidental moderne qui, du reste, dans ses nouvelles orientations, évolue vers la restauration des valeurs lyriques, épiques, magiques, n'a pas fait perdre aux tragédies de Cheik Aliou Ndao leur dimension poétique. L'auteur de *Mogoriennes*²⁸⁸ ne s'est jamais départi de l'héritage traditionnel. Cela ne peut nous surprendre pour peu qu'on se souvienne que la poésie fût son art premier. Il est venu à la littérature par la grande porte de la poésie à travers son premier recueil *Kaïré*²⁸⁹. Il a érigé la polyvalence en principe de création artistique. Le dramaturge, le nouvelliste, le romancier et le poète «navigateur» dans les «eaux» de la création avec une étonnante dextérité. Mais son théâtre à lui seul, manifeste les différentes facettes de cette richesse littéraire, marquée par une grande liberté créatrice.

288. Ndao (Cheik Aliou), *Mogoriennes* ; Paris, Présence Africaine, 1970

289. Ndao (Cheik Aliou), *Kaïré* ; P.A., 1967

Thomas Melone faisait remarquer que :

«le théâtre africain en refusant l'illustration partielle de la vie, est le théâtre de la liberté. Et cette liberté s'exerce d'abord au niveau de la prise de parole, à la fois aptitude à exprimer et anarchie de la vision, c'est à dire mort des tabous. Mais aussi cette liberté destinée à la promotion d'un ordre culturel différent, c'est à dire impliquant le désir de promouvoir cet ordre culturel et la connaissance précise des tendances profondes, des lignes de force qui régissent cet ordre culturel. Le théâtre plus près de la vie et du peuple, est l'une des armes les plus décisives de la libération des cultures africaines»²⁹⁰

Or donc, chez Cheik Ndao, le premier acte de «sa poésie théâtrale» est d'abord et avant tout cette liberté créatrice qui n'est pas assujettissement aux règles mais affranchissement des contraintes pesantes et adoption d'un style apte à s'accommoder à toutes les situations et tonalités tragiques dans le strict respect de leur couleur traditionnelle. L'écriture de Cheik Aliou Ndao, par la magie de son verbe poétique, a exprimé le lyrisme et le pathétique négro-africains avec une finesse et une splendeur rarement égalées.

Dans l'approche de sa démarche artistique, nous nous attarderons principalement sur trois procédés identifiés comme étant les points forts de la technique poétique, ceux-là même par lesquels le dramaturge a fait le plus grand étalage de son talent littéraire qui tire tout son génie de son immense culture traditionnelle : les habiletés de la construction syntaxique, la densité du langage imagé et enfin les qualités rythmiques de la rhétorique dramatique.

La syntaxe

Le dramaturge Cheik Aliou Ndao est un créateur qui sait user avec la magie de son verbe «des chaînes singulières» qui font surgir le sens par delà le signe. Le mot pris dans le filet des métaphores, donne à la phrase une coloration qui provoque l'inédit, le poétique.

290. Melone (Thomas) ; « la vie africaine et le langage théâtral » in Actes Colloque Abidjan - Avril 1970 P. 153

Le grand poète Chilien Pablo Néruda, pour signaler le rapport très particulier de l'écrivain avec le mot et l'importance de celui et de sa position dans la phrase poétique, faisait remarquer que :

*tout est dans le mot, une idée entière se modifie parce qu'un mot a changé de place et qu'un autre s'est assis comme un roi dans une phrase qui ne l'attendait pas et lui a obéi.*²⁹¹

La syntaxe subit deux formes de traitement poétique. Aussi la poésie peut-elle être relevée à deux niveaux dans la construction syntaxique :

- 1) L'accent suave d'une rhétorique de la discipline et de l'équilibre ;
- 2) Les envolées lyriques et poétiques de la phrase.

Ces deux formes d'expression poétiques cohabitent dans son œuvre théâtrale.

L'accent suave d'une rhétorique de la discipline et de l'équilibre

Pour l'essentiel, le style dramatique de Cheik Aliou Ndao ne bouleverse pas de manière fondamentale les normes classiques de l'écriture. Au contraire, il est respectueux des attributs traditionnels de la syntaxe. En règle générale, les phrases sont pleines, simples et contiennent tous leurs constituants grammaticaux. Quand ces structures s'enchaînent dans une syntaxe de la juxtaposition et de la coordination, elles insufflent, nous l'avons déjà souligné, une tonalité sereine dans le discours aristocratique, quelle que soit l'intensité des situations et ceci reste conforme à la vérité historique.

La poésie dont ces structures apparemment simples sont porteuses, doit être recherchée non dans le bouillonnement frénétique des segments syntaxiques mais bien plutôt dans la rythmique monotone, douceuse de leur allure générale.

291. Neruda (Pablo) «esthétique poética» in la revista «la voz de Chile» Pagina 12

Karamoko, pourtant au paroxysme de la tourmente émotionnelle, trouve encore la force de dompter son verbe et de l'accorder aux accents pathétiques d'une mélodie saccadée dans laquelle les propositions courtes se trouvent entrecoupées régulièrement de ponctuations :

*C'est mon déchirement. Je suis lucide ; j'assume le poids de mon entreprise. Cesse de répandre ma fausse maladie. Permets à mes soldats de juger mon attitude. Tu es mon père et Almamy. Suis la voix de la vérité comme je me déclare esclave du destin que je me fais*²⁹²

Même dans *du Sang pour un trône*²⁹³ où les phrases dans la bouche des aristocrates, apparaissent plus longues, aucun bouleversement syntaxique ne vient perturber vraiment la régularité de leur rythme couché et équilibré. Les mots se tiennent à leur place grammaticale normale. C'est en ces termes que le Jaraaf s'adresse au conseil du Saloum pour amener les dignitaires à engager une action plus radicale :

*Nous avons été trop faibles avec Samba Laobé. Malgré la persistance de Macodou dans ses visées, nous avons montré notre bonne volonté. D'abord, nous avons suggéré un entretien avec linguère et le Damel. L'entêtement de Macodou ne nous a pas découragés dans recherche d'une solution. En effet, nous avons admis une entrevue entre Samba Laobé Fall et son père. Le conseil unanime exige que Samba Laobé sacrifie son amour filial au respect de la couronne. L'affront que Macodou a fait se lave dans le sang. Fara Dioung - Dioung n'attend qu'un signe de moi, linguère, à toi de s'adresser à ton fils.*²⁹⁴

La juxtaposition des segments syntaxiques ponctués par des pauses très marquées à une allure fréquente, s'associant à la parataxe, donc à l'omission volontaire des connecteurs logiques, provoque un mouvement rythmique couché, révélateur de la quiétude psychologique des personnages.

292. *Le fils de l'Almamy* ; OP. Cit. P. 170

293. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. P. 15 -

294. *Du Sang pour un trône* ; OP. Cit. P. 114

Aussi rappelions-nous que le débit pondéré du verbe, rend compte de la forte conviction de ces hommes d'élite. Comme s'il aurait fallu sacrifier à un rituel religieux qui requiert ascèse et paix de l'âme, le discours aristocratique fait respirer la phrase pour mieux répondre à l'élan méditatif qui accompagne son souffle.

Les silences alternatifs qui subdivisent le propos en autant de segments syntaxiques automnes selon un mode de liaison parataxique, outre l'écho puissant de leur pouvoir persuasif, exhalent une sagesse et un relent émotionnel d'une profondeur presque mystique. Tout l'effet poétique réside justement dans cet art combiné de distiller par une rythmique verbale raffinée des propos forts d'une grande teneur tragique. Le hiatus qui en émane, est poésie pure, poésie négro-africaine, autant par la tonalité que par l'allure, plus nettement perceptible à travers l'équilibre parfait du parler ésotérique du Botal :

*le savoir est patience. Le savoir est la vraie puissance. Ecoutez ma bataille avec le Ninki Nanka, le dragon dont la peau promène tous les nénuphars et les oiseaux de l'eau. Ce monstre aux têtes multiples me crachait des braises croyant m'effrayer. Il avait la puissance, j'ai le savoir.*²⁹⁵

Ici la technique poétique se réalise dans l'éparpillement en propositions autonomes, libres par le truchement de la parataxe du discours mûri et posé, l'effet produit dans l'élaboration des images, du rythme et de la musique ; le modèle du propos ostéologique qui engage à la fois le physiologique, l'esthétique, le mental et l'intellectuel. La phrase discontinue, réduite à l'expression simple de ses composantes majeures, imprime une allure dépouillée à la rythmique du texte procurant un allant superbe et fin au verbe dramatique fécond d'esprit et de sagesse.

295. La Case de l'homme ; OP. Cit. P. 200

Cette marque de régularité et de finesse dont l'aristocratie ne se départit jamais en dépit de la progression tragique des événements. Apprécions le calme olympien par lequel le prince Diagone confirme à ses cousins du Ndoukouman le rendez-vous fatal de Gouye Ndiouli :

*Bisik m'a fait part du rendez-vous. Je viens prendre congé.
L'alliance scellé par nos ancêtres va se briser à Gouye N'diouli.
Préservons le sang commun. Ceux qui reviendront de la bataille,
prendront soin des veuves et des orphelins.*²⁹⁶

Avec cette écriture à fragments, Roland Barthienne dans la forme, les segments syntaxiques ainsi fractionnés, peuvent être redistribués indifféremment dans le chaînon du discours et ceci sans dommage pour la cohérence sémantique interne. La conception de ces propositions en puzzle mais accordées et soumises si superbement au mouvement ondulatoire d'un verbe qui vibre de l'écho puissant d'un drame intérieur, dominé et contrôlé, produit une atmosphère générale de silence mystique, éloquent de poétisation délicate d'un monde qui s'interroge par la voix de ses élites sur lui-même et sur son destin.

Pour cette catégorie de personnes distinguées, la noblesse du propos dramatique proscrit l'emphase et la prolixité propres à la témérité bruyante, infatuée et fanfaronne, étrangère à la culture traditionnelle négro - africaine. Cette syntaxe du raccourci, de la concision, dégage toujours un sentiment mystérieux d'inachevé, d'ésotérisme et de «non dit» dans le dialogue.

Or donc, le laconisme du parler, la réserve et la discipline du propos bien moins qu'un recroquevillement dans la sournoiserie lâche et mesquine, est une circonspection qui doit d'abord prendre le temps de s'abreuver dans la source fertile de l'éthique et de la sagesse traditionnelle autant et si bien que le discours enceint d'énigmes et de paraboles qu'elle libère, demeure toujours doublement chargé. Idéologiquement, il acquiert une valeur de serment donc d'engagement résolu, sur le plan formel et esthétique, il reproduit les litanies combien subtiles des «gardiens du temple», féticheurs et maîtres des sanctuaires.

L'art divinatoire de l'homme de science, s'enveloppe de mystères pour conserver son pouvoir et se refuse à toute prolixité profane qui démythifierait ses prophéties.

296. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 294

Le propos aristocratique évitant la même dérive verbale susceptible d'oblitérer son essence, protège par la sobriété, la qualité d'un discours qui, dès qu'il sort, a valeur de préceptes. Dans l'un comme dans l'autre, le locuteur choisit le mot, sélectionne l'image et bâtit un rythme et une musique qui confèrent à la syntaxe, une élégance mystique altière et raffinée. Le Bourba Djoloff fera remarquer au prince Rebelle :

*tu comprendras trop tard que la seule solution honorable est l'exil. Pour le moment tu es aveuglé par l'ambition, le désir de briller, le goût du pouvoir ! Ne proteste pas. Tu as trompé ma vigilance.*²⁹⁷

De même, Kéné expose le plan diabolique pour supprimer Karamoko :
*c'est le laisser mourir, non le tuer. Aucune goutte de sang sur nos paumes. Il arrive qu'un roi immole l'espérance à un choix. Une graine l'emporte guère sur toute une grange. Même si nos yeux s'inondent plus tard, la raison doit vaincre*²⁹⁸.

La beauté du verbe dramatique que Cheik Aliou Ndao réside dans l'agencement somptueux, simple et net des mots qui ne se bousculent plus dans l'armature aérée de la phrase épurée et «épluchée» qui transporte avec force toute l'épopée chaleureuse et glorieuse de la mythologie et de l'histoire africaines. Pourtant, cette empreinte n'en fait pas moins une poésie du langage dompté, discipliné, flatteur aussi d'un héroïsme de raison, à dimension d'homme. Si la poésie de la rhétorique subtile et sereine propre au discours aristocratique, traverse de bout en bout l'œuvre théâtrale de Cheik Aliou Ndao et en constitue la toile de fonds, force est de reconnaître cependant que par bien des moments, ignorant les «gardes – fous», ne se reconnaissant point dans les règles et les préceptes qui en fondent la retenue, la verve des personnages traditionnels (griots, féticheurs, maîtres de cérémonie etc.) et mieux encore, la plainte de l'amour blessé, se jouant de la censure morale, ont élevé le style à un niveau lyrique insoupçonné.

297. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P.54

298. Le fils de l'Almamy ; OP. Cit. P. 180

Le passage d'un registre à l'autre, Cheik Aliou Ndao l'avoue, implique un rapport délicat avec le mot, une complicité faite de tendresse qui place le créateur devant un dilemme esthétique difficile.

Le dramaturge se pose cette question :

Comment parvenir à dompter le mot au feu de l'émotion et sous la vigilance de la raison sans pour autant le blesser à mort ? Comment forger le mot et le forcer à se mettre à sa disposition pour traduire sa mouvance dans le monde ? Le refus de toute contrainte s'allie-t-il facilement avec le feu sacré qui anime l'écrivain²⁹⁹ ?

L'aveu d'ambivalence stylistique sous la poussée de l'inspiration envahissante rarement domptée, a produit deux formes de discours poétique en parfait contraste, se relayant tout le long de la structure syntaxique. Elles ont correspondu chacune au génie oratoire des catégories sociales en présence dans la différence de leurs spécificités expressives. La belle sobriété du verbe discipliné de la noblesse au pouvoir, n'eût été les rares fois où pour voler au secours de l'amour en détresse, elle a brisé impromptuement les « murailles » de la « citadelle » langagière dans laquelle la raison et les vertus de réserve l'ont enfermée, demeure la toile du fond du propos dramatique.

L'autre forme qui tient de l'art des personnages traditionnels (griots, féticheurs, maîtres d'initiation etc.), constitue le second mouvement qui agitera épisodiquement cette douce uniformité qu'elle traverse néanmoins de bout en bout. Ce style élevé, exploitera à fond les diverses ressources du langage lyrique et épique.

La facture lyrique du style dramatique

En effet, sous l'impulsion fervente de la passion en difficultés, le propos de l'élite bouscule ses garde-fous habituels et profitant de l'intimité discrète de l'amour, transporte un lyrisme débordant. Le feu sacré du sentiment rebelle, étire la phrase et lui confère l'amplitude croissante qui sied au pathétique du déchirement.

299. Ndao (Cheik Aliou) , Forum littéraire au C.C.F Mai 96, l'auteur était l'invité de cette instance.

C'est à cette hauteur lyrique que se situe Karamokò quand il nous confie ainsi son tourment :

Amour mien, brûlantes cendres braises saturées d'aube dans le palpitement calme des bras de Sendi. Toi, toi Sendi ! J'aurais patience de refaire tous les nids défaits du monde, de moduler sur tous les accords, à la corde de tous les cœurs, la mélodie primaire qui poussa Adam vers Eve, pour recueillir le sursaut premier de tes gerbes. Entendrai – je encore le rire de mes fils : rivière câline d'Avril, berceuse de brindilles et de plumes parmi les jupes végétales dans le hennissement vaginal de la terre.³⁰⁰

Ici, le carcan étroit, enveloppe régulière du propos serein se brise pour laisser libre cours à l'exubérance rythmique du verbe. C'est par petites touches ascendantes que la tirade croît et se développe progressivement à travers une gradation qui allonge constamment le dernier segment syntaxique. La phrase quitte sa tenue simple et classique. Elle voltige, libre. La mise en apposition des groupes substantifs, des qualificatifs antéposés, relègue les éléments verbaux au second plan. Par moments d'ailleurs, nominale, la phrase peut se passer d'eux.

Par contre, si le poète se décide à exprimer les groupes verbaux dans un registre poétique, c'est pour les prolonger exceptionnellement par des expansions à travers lesquelles prédominent, les circonstancielles de comparaisons et les subordonnées infinitives. La reine Sêb Fall dans un élan de regret dira :

Je l'aurais soulevé tout contre mon cœur comme un oiseau ramassé sous la pluie. Je l'aurais caressé doucement, lentement. Ah ! Un enfant ! le regarder sourire, voir ses petites lèvres perlées de mon lait, comme des fils d'eau sur la paille de nos toits. Oh Albouri ! Mes doigts si fins, si jolis, les promener sur la tête d'un enfant. La toute petite touffe de cheveux ayant la douceur des ailes de nos libellules, à peine la toucherai-je de peur de défaillir de bonheur.³⁰¹

300. *le fils de l'Almamy* OP. Cit P. 174

301. *L'Exil d'Albouri* OP. Cit P. 74

La récurrence dès points mélodiques associée aux superlatifs, aux adverbes, aux comparatifs répétitifs, relève le relief rythmique de la prose. La cadence soutenue de la berceuse populaire qu'elle suggère fortement, constitue l'empreinte traditionnelle de la mélodie.

Si, en rupture avec sa réserve coutumière, le propos de l'élite se «défroque» en se poétisant dans la clandestinité de la confidence amoureuse pour parsemer épisodiquement le texte dramatique, faudrait-il reconnaître cependant que les envolées lyriques abondent beaucoup plus dans la langue des personnages traditionnels en général et en particulier dans celle du griot. Chez ce dernier d'ailleurs dont parler est le métier, la marque épique et lyrique détermine constamment le style. Ceci reste lié à son rôle d'animateur, de porte-parole, de catalyseur de la dynamique sociale. Très souvent pour fouetter l'ardeur, le courage, la sagesse des hommes, il use de tous les artifices verbaux, de tous les subterfuges expressifs. Puisant dans les ressources de son talent oratoire héréditaire et séculaire, le griot élève parfois le lyrisme à un niveau sublime.

C'est à juste raison si Samba le griot d'Albouri s'en enorgueillit, clamant haut et fort sa fierté d'être le maître de la parole :

les gens ignorent mon bonheur ! Ils ne savent pas que j'ai la puissance du verbe [...]. Mon devoir est de bien parler, et je parle. Je parle avec mes doigts, avec mes yeux, avec mes oreilles, avec la plante de mes pieds, avec ma peau. Je parle aux arbres, aux étoiles, aux sources. Je parle au grand Boa gardien du marigot Pitarki. Je parle au roi des gnomes, Lutin Barbu, Kouss à la calebasse magique. Et ma parole me soulève, me projette au-delà de ce monde, ce monde vil des envieux et des faibles.

Le griot se délecte de cette puissance verbale qui fait sa supériorité sur l'homme commun qu'il nargue ici très gentiment par le truchement de ce jeu rythmique de la syntaxe. Ici, dès que le noyau de la proposition composée juste de la présence forte du pronom sujet (marque de l'identité qui s'affirme et non de l'infatuation) et du verbe sont plantés, la parole peut être étirée à volonté, traînant dans son sillage la charge accumulative des ses expansions juxtaposées. Les groupes compléments progressent, autant ils s'amplifient, autant ils demeurent les indicateurs de l'énorme pouvoir du griot.

Le retour anaphorique et en refrain de ce noyau, locomotive de la phrase en crescendo, traduit non seulement l'extrême maîtrise de son art mais également sa multidimensionnalité qu'il exulte à étaler et qui embrasse le monde humain, végétal, animal et cosmique. Tout en lui et chez lui, exprime la parole. Il fait corps avec elle, la personnifie et l'exerce par diverses attitudes.

Par la magie du verbe, Niambali parvient à décriper l'entrevue déjà tendue entre le prince Beuleup Faha et la linguère Latsouck Siré Diogob venue au Ndoukouman persuader Macodou de renoncer à son projet :

*Linguère, même les racines des tamariniers du N'doukoumaan, les cîmes des Baobabs de Kawoon, se souviendront de ton passage dans notre capitale. Je ne chante que le Ndoukoumaan mais, ô linguère, n'es-tu pas le N'doukoumaan ? Une seule source princière, Bigué Souka [...]. Lorsque Beuleup Faha reçoit d'illustres parents, mon devoir est de raviver les braises du passé pour faire renaître devant votre regard l'alliance qui n'est pas due au hasard. Elle plonge dans les profondeurs de l'histoire et porte le sceau du sang Macodou n'est pas étranger au N'doukouman. Chaque herbe foulée par les sabots de son cheval pourrait remonter sa généalogie jusqu'à l'ancêtre fondateur. Ah ! Linguère Latsouck Siré Diogob, tu perpétues la grâce altière des princesses d'hier et je lis dans tes yeux la résolution farouche de ne vivre que pour la patrie. Ô Saloum, danse la joie, les ancêtres veillent sur toi.*³⁰²

La présence récurrente et forte de l'apostrophe à travers les interpellations vives procure une vivacité expressive à la tonalité. Elle ponctue et structure la phrase. L'allongement emphatique de la syntaxe par le truchement de la mise en apposition et des élans mélodiques, draine une rythmique élevée propre à l'accent lyrique et épique de la poésie panégyrique traditionnelle. Les griots parfois transportés par des émotions très vives qu'ils ne cherchent d'ailleurs pas à refréner, laissent libre cours à leur exubérance.

302. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 62

*Alboury m'interdit ma façon de parler. J'emploierai mon vrai langage. Peuple ! Ségou vaut plus que l'or du Bouré ou les pépites du Falémé. Un homme qui dit «oui» et pense «non» mais n'ose le proclamer, vit dans la fange, et il est le frère du pourceau. Les fils de nos enfants liront le message sous l'aile de l'hirondelle. Leur front se pencheront vers le sol, mais défiera le ciel. Eh ! Qui n'entend pas ? Qui ne frémit pas ? Quelle est donc cette marche sous terre ? Quels sont ces tam-tams qui montent des profondeurs des volcans ? Qui ne voit demain tomber des nuages, paré, éclatant comme une marée. Que Ségou soit la semence arrosée de notre sang ! Et les oiseaux caresseront l'épi qui sourit à la liberté !.*³⁰³

Ou encore dans l'extase de ses implorations païennes, Samba délire :
*Combien ces ignorent mon bonheur ! ils ne savent pas que j'ai la puissance du verbe. Ne me voient-ils pas parler à la rosée le matin quand tout dort dans le village ? Ah ! Que n'entendent-ils pas les confidences des tourterelles le soir sous mon chaume !.*³⁰⁴

La puissance interpellative de ce questionnement qui se passe de réponses, nous introduit dans l'univers clos de l'ésotérisme. L'allure Virevoltante du propos, effet des interrogations accumulatives sillonnées par la négation ironique relayée alternativement par l'exaltation exclamative, libère un sentiment d'ascèse et de plénitude narquoise et manifeste une jouissance spirituelle et mystique qui se repaît de poésie, de cette poésie liturgique du rituel païen. Conscient que nul mieux que lui ne manipule autant le verbe, le griot maître de cérémonie se plaît à jouer avec le mot et tirer la phrase pour dialoguer avec les forces occultes, taquinant ainsi gentiment l'inculture de l'homme commun.

303. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P. 90

304. Ibidem P. 20

Avec une éloquence similaire, Alphonso stigmatise les maladies morales perpétrées par le dictateur dans son île natale ; et ceci à travers un jeu mélodique qui s'appuie essentiellement sur la formule anaphorique :

*regarde notre île qui a des pustules au corps. Notre île de pestilence, au ventre gonflé de vermines ; notre "île", aux doigts rouges de sang, cherchant sa pitance dans les poubelles ; notre île aux doigts rouges de sang, cherchant sa pitance dans les poubelles ; notre île aux joues creuses collées sur ses dents de misère et de famine. Ah ! nos enfant s qui lisent la sagesse dans les immondices de la plage.*³⁰⁵

Ici, le procédé poétique privilégie la proposition nominale. Il supprime le verbe et met de longs compléments de détermination marqués par la maladie à la remorque du Maître-mot «l'île», raison d'être de tous les patriotes sincères. A chaque évocation, le rythme va s'amplifiant. Dans cette foulée, le repentir de l'indicateur reconverti, prend un accent lyrique :

*O ! Brise, bats le tambour de mon front, frappe ma poitrine. Sève souterraine des morts glorieux ; fibres d'ancêtres tombés pour l'honneur, venez sourde à mes oreilles. Soutenez un homme qui renaît des cendres de la honte sur le chemin se son peuple retrouvé.*³⁰⁶

Adoptant une démarche esthétique inverse, Alphonso opte pour l'artifice expressif qui ponctue et martèle le verbe.

L'accumulation des verbes d'action produit de l'incantation vigoureuse, prélude du bain rituel par lequel «le mendiant» se purifie pour exorciser à jamais les démons de la lâcheté qui ont de tout temps hanté sa pauvre vie coupable et renaître à une existence propre et saine, reste constante.

305. L'île de Bahila OP. Cit. P. 43

306. Ibidem . P. 43

A la victoire de la rébellion, Alphonso renoue avec la phrase nominale, ample, survoltée et dans une verve superbe à travers laquelle, il traduit son engagement, fait son mea culpa et exprime fortement l'espoir d'une régénération future de son île :

Mes semblables et moi, Alphonso le récupère, disons gare au colosse, à ses molosses. Victoire sur la mendicité, le règne de l'hyène, du chacal. Paix sur nos sommeils troublés d'affamés ! Sur nos pieds écorchés, nos paumes de galériens, O rosée douce, rosée, perles sur paupières de nubile. Île primaire, île aux aurores premières. Lève-toi et marche !^{307.}

Après la mise en garde aux forces répressives et réactionnaires, déliquescents, tapies dans l'ombre qui tenteraient de faire obstacle à la marche inexorable de la révolution, Alphonso en tribun, antépose sans article les mots accoucheurs, champs lexicaux déterminants de la renaissance (**victoire, Paix, île**), chars derrière lesquels s'arriment de longs convois d'expansions ; en somme toute une constellation de groupes de mots-images, grossissant à chaque fois sous la poussée verbale enivrante du poète hystérique. Comme pour doper la rébellion conquérante, parachever son triomphe et installer durablement sa victoire, il lui faut par l'eau pure, divine, «la rosée», lessiver l'île, la nettoyer des pestilences de son passé délétère qui n'attirait que les «chacals» et les «hyènes» afin qu'elle renaisse «vierge» et «purifiée» aux «aurores premières» entre les mains de la guérilla. Or, l'expression du verbe briserait l'élan élevé de l'incantation purificatrice. Le chaînon nominal s'harmonise à son jeu.

Pourtant si la poésie est fortement présente dans la structure syntaxique, elle reste plus prépondérante dans l'élaboration des images et la musicalité de la phrase.

307. L'île de Bahila OP. Cit. P. 66

Les figures de mots et la sonorité

* Les tropes : demeurent profondément enracinés dans les réalités négro-africaines. En effet, comparaisons et métaphores renvoient toutes à des univers connus. Elles sont révélatrices du système de pensée et des finesses langagières traditionnelles qui privilégient l'évocation subtile pour mieux faire réfléchir, et l'image provocatrice pour signifier avec force. Aussi, les tropes taquinent et titillent-ils souvent l'intelligence et le bon sens des hommes.

* Les comparaisons : Elles sont sélectionnés d'abord pour leurs valeurs symboliques. Samba dira :

*que nos enfants poussent drus et droits comme les épis au cœur de l'hivernage.*³⁰⁸

Il ajoutera plus loin :

*Yang-Yang plus blanc que les œufs de pintade.*³⁰⁹

Ou encore la Reine Sêb Fall rêvant d'un enfant avec Albouri confie :

*Je l'aurais soulevé tout contre mon cœur comme un oiseau ramassé sous la pluie.*³¹⁰

Alors que Maître Thierno fait remarquer à Samory :

*Je ne suis pas l'épieu entre deux champs.*³¹¹

Ces figures de pensée simples restent empreintes de couleur locale. Elles sont puisées dans la faune et la flore du terroir. En plus de leur appartenance à l'environnement immédiat et au vécu quotidien des personnages, elle connotent un référentiel sobre certes, mais riche et positif (épis, œufs de pintade, oiseaux ramassés sous la pluie, épieu entre deux champs, limon, fleuve).

Le dramaturge les prise non point seulement pour la grande proximité analogique des comparants et comparés mais plus précisément pour la valeur philosophique de leur symbolisme. Etant entendu que le code d'énigmes de leur signifié, interpelle en permanence l'imaginaire collectif. L'image est une propriété essentielle du parler nègre.

309. Ibidem ; P. 25

310. Ibidem P. 74

311. Le Fils de l'Almamy ; OP. Cit P.176

Elle imprègne le langage et poétise la parole. De fait, dans les processus de la communication, la qualité du discours est double : en dehors du message qu'il délivre, il a mission de réinstaller dans les consciences une vision du monde, une cosmogonie, une ontologie constamment réactualisées et rappelées. L'oralité des civilisations n'est pas étrangère à cet attachement et le réflexe de les protéger et de les pérenniser encore moins.

A travers une belle image, Niambali fait comprendre aux princes du Ndoukoumaan :

*J'ai hérité le pouvoir de convertir la parole en un coffret précieux
que le temps ne ronge pas*³¹².

Le roi du Saloum, Samba Laobé Fall confirme bien le propos :

*Ô Niambali, ton verbe nourrit nos fibres, maintient nos vertus sur
les sentiers d'hier. Tu relies l'aube du monde au crépuscule de la
vie. Sans toi, Niambali, nous flottons comme l'enfant dans le
ventre de sa mère, quand le cordon se rompt*³¹³.

Le dramaturge a une prédilection pour la métaphore, la forme la plus complète de l'image. Il la construit très souvent au moyen du complément déterminatif introduit la plupart du temps par les prépositions à et de, mettant ainsi subtilement en contact la réalité suggérée et son image. Dans une belle envolée poétique, Alphonso traduit la pourriture morale de son île qu'il identifie à l'homme malade. Le poète associe et entremêle dans une métaphore filée de la peste, tous les «ingrédients» pour symboliser la déchéance de l'île. Il dira :

*regarde notre île qui a des pustules au corps. Notre île aux
jambes rachitiques d'enfant né avant terme ; Notre île aux
doigts rouges de sang, cherchant sa pitance dans les poubelles ;
notre île aux joues creuses collées sur ses dents de misère et de
famine*³¹⁴.

312. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 149

313. Ibidem ; P. 156

314. L'Île de Bahila ; OP. Cit. P.43

Cette anatomie du corps inapte, pourri et malade, n'est que l'incarnation physique d'un pays déliquescant et dont la poétisation du délabrement par des images fortes, demeure le cri du regret et de l'indignation, jeté à la face de la tyrannie, responsable de cet apocalypse. Parfois, le poète combine une série de métaphores, provoquant de fait l'allégorie. Ces illustrations en témoignent ; Samba en verve, exhortant le peuple héroïque et fidèle sur le chemin de l'Exil, prophétise :

Peuple ! Notre nom sera étoile échappée de Ciel ! Nos descendants se réchauffent de son feu sur le chemin des écoles. Nous nous draperons dans le linceul de la mémoire des hommes. Des millénaires s'essouffleront à suivre nos pays. Il y a ceux qui meurent, et ceux qui reviennent. Nous , nous sommes déjà éternels fantômes, à bride abattue sur les océans, hantant les rêves des braves.

Vers Ségou, Ô peuple ! Vers Ségou !. ³¹⁵

On aura constaté la profonde densité de ces images de l'identification, qui ont du reste effacé toute marque grammaticale de comparaison. La signification devient dès lors, presque une analogie, car la présence du verbe la rend plus directe. Sans facilement verser dans une classification manichéenne des tropes, force est de reconnaître néanmoins que presque tous les éléments qui préfigurent l'espoir, la régénérescence, la victoire ou la plénitude restent symbolisés puissamment par des images de la pureté, de la virginité et de l'innocence tandis que les visions péjoratives d'épouvante, d'opprobre, de calvaire ou de malheur sont filées tout au long des métaphores de la décrépitude. Qu'importe le jeu sémantique de leur représentation, les images sont simplement belles et empruntent un naturel pur, proche de la poésie pastorale traditionnelle à travers laquelle, la synergie des forces cosmiques, humaines, bestiales, se trouve magnifiée dans leur belle harmonie. Elles imprègnent l'univers dramatique de Cheik Ndao et y propagent un souffle vital.

315. L'Exil d'Albouri ; OP. Cit. P.92

* La sonorité :

La poésie se délecte également dans le don de la combinaison des sonorités. L'habileté de la technique a créé une résonance mélodique en adéquation permanente avec l'état d'âme. Les sentiments positifs de douceur, d'affection et de tendresse sont rendus par l'allitération des consonnes liquides, sifflantes et soufflantes [s], [f], [v], associée à celle des constrictives redondantes, alors que le dégoût, le mépris, la souffrance, la peine et le dédain, bref toutes les impressions de rejet demeurent indiquées par les occlusives sourdes, orales [p], [t], [k], [b], [d], [g].

Le dramaturge fait même parfois cohabiter cette double sensation dans une même réplique. En effet, à travers l'incantation d'Albouri prenant son bain rituel, le feu est béni et maudit à la fois :

*« parce qu'il est l'étincelle bleue que taquine l'enfant dans
l'âtre. La chaleur qui revigore nos membres en Novembre. La
belle flamme qui salue le ciel quand l'autre s'allume... ».*³¹⁵

L'allitération en [l] s'entremêlant avec les nasales [m], [n], produit une sonorité suave de l'exaltation. Mais, la tirade se poursuit :

*« le feu est l'incendie; la brousse qui se terre de peur en octobre.
Le feu mord, brise, dévore, le feu effraie ; c'est un monstre
qu'on implore. »*³¹⁶

La forte présence des consonnes occlusives sourdes [b], [t], [d], [p], soutenue par les vibrations des [r], souligne une sonorité dure, fracassante, marque dépréciative de la fonction du feu. La sonorité a traduit convenablement sa nature contradictoire. La syllabe composée du [e] sonore dans les finales de la phrase [Atr(e), Novembr(e), s'allum(e)] constitue le rime intérieure, refrain constant de la mélodie au point de chute du propos. La musicalité du texte se note très sensiblement dans le jeu alterné des assonances et allitérations croisées. L'illustration la plus nette, nous l'avons, à travers la hargne verbale de Lolita, qui crie sa haine à la face d'Amago :

*« tu es haï du peuple. La seule connaissance que tu en as, est
l'image anonyme des foules escortées de force pour venir
t'acclamer quand tu te pavanes du haut de ton balcon. »*³¹⁷

315. L'Exil d'Alboury ; OP Cit. P.78

316. L'Exil d'Alboury ; OP Cit. P.78

317. L'île de Bahila ; OP Cit. P.24

Le [k] répétitif, sonorité dure de la réprobation, demeure subtilement prolongé par le [a], phonème qui le croise et l'amplifie quand la nasalisation l'accompagne. La sonorité s'accorde ainsi mieux au sentiment de dédain qui habite l'insoumise dont le propos stigmatise vertement les forfaitures du dictateur.

Le battement même du tambour résonne fortement à travers l'écho vibrant du monologue d'Alphonso transporté :

*Ô ! brise, bats le tambour de mon front, frappe ma poitrine.
Sève souterraine des morts glorieux ; fibres d'ancêtres tombés
pour l'honneur, venez sourdre à mes oreilles. Soutenez un
homme qui renaît des cendres de la honte sur le chemin de son
peuple retrouvé.³¹⁸*

La récurrence des consonnes occlusives [p], [t], [b], [g], appuyées et ponctuées régulièrement par les vibrations de la constrictive liquide [r], impulse le rythme africain tumultueux et percutant du tambour. L'harmonie sonore et imitative tire son pouvoir de suggestion de la cohésion qu'elle apporte en liant entre elles les parties de la phrase selon les figures d'alternance et de symétrie.

Pour être fidèle à la résonance fine et traînante du parler agréable de l'aristocratie du Saloum, les constrictives liquides, sifflantes et soufflantes sont abondamment présentes et les nasales auxquelles elles sont combinées, relèvent leur douceur et leurs accents solennels.

Samba Laobé, après la tragédie de Gouy Njulli, dira :

*Le Saloum ressent la même douleur, Ô Niambali, ton verbe
nourrit nos fibres, maintient nos vertus sur les sentiers d'hier.
Tu relies l'aube du monde au crépuscule de la vie. Sans toi,
Niambali, nous flottons comme l'enfant dans le ventre de sa
mère, quand le cordon se rompt.³¹⁹*

318. L'île de Bahila ; OP. Cit. P.43-44

319. Du Sang pour un trône ; OP. P. 156

La lenteur langoureuse mais noble du discours parfaitement rendue par la sonorité douceuse des liquides soufflantes et sifflantes, demeure la rythmique constante de cette poésie de la parole.

La musique suave qui en émane, est d'autant plus captivante que le message qu'elle enveloppe, garde toute sa fermeté tragique. C'est à ce niveau du reste, qu'il faudra apprécier le cachet traditionnel de la sonorité.

La langue française ainsi «domptée», mise au service d'une écriture dramatique aux accents et à la couleur de la tradition négro-africaine, a réussi à «habiller les émotions» de nos personnages, à restituer l'atmosphère épique des tragédies dans l'histoire de notre continent.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

2^{ème} Partie : La réalisation spectaculaire

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

➤ Chapitre III : La mise en scène

Alors que le roman et la poésie peuvent se consommer dans le creuset d'une lecture individuelle, le théâtre, pour exister vraiment et pleinement, a besoin d'être représenté. La création théâtrale s'incarne d'abord dans un texte dialogué auquel elle peut se passer d'ailleurs, mais reste incomplète tant qu'elle n'a pas reçu la consécration de la scène. Le théâtre, art vivant, est une création collective qui repose sur la relation triangulaire entre l'auteur et son texte, l'acteur et son jeu, le spectateur et son plaisir.

Notre étude serait incomplète si cette partie ne se proposait pas d'examiner dans les grandes lignes comment des mises en scènes ont pu traduire en spectacles quatre pièces de Cheik Aliou Ndao. En effet, nous procéderons à la lecture scénique, sans séparer les représentations du *Fils de l'Almamy*³²⁰ par la troupe théâtrale du Lycée Malick SY de Thiès, de *l'Exil d'Albouri*³²¹ et de *Guy Njully*³²² en version Wolof par la compagnie du Théâtre National Daniel Sorano.

Le théâtre sénégalais a souffert d'un déficit criant de représentations de qualité. A cela, une seule raison : les spectacles produits à partir des textes de la littérature africaine de langue française n'étaient point courants car les troupes devant prendre en charge cette production, étaient inexistantes. La compagnie nationale de théâtre déplorait souvent un problème de disponibilité budgétaire pour engager ces «grosses» moutures. Des troupes d'amateurs ont existé et même continuent de survivre, mais, outre le manque de professionnalisme de leur encadrement et de leurs comédiens (il y en a parmi eux qui sont très talentueux), elles se focalisent sur la réalisation de «dramatiques téléfilms», y trouvant mieux leur compte.

320. Le Fils de l'Almamy ; OP. Cit. P. 15

321. L'Exil d'Albouri OP Cit. P. 8

322. Guy N'Jully, Du Sang pour un trône OP Cit. P. 15

Pourtant depuis quelques années, nous constatons au Sénégal un mouvement qui ressemble à un réveil du théâtre par le fait d'ateliers dans les quartiers, les centres d'animation culturelle, dans les municipalités, les établissements d'enseignement et structures de formation. A cela, s'ajoute la renaissance du théâtre Sorano qui renoue avec sa belle période de prestige.

L'analyse à laquelle nous allons nous livrer aura deux limites sérieuses. La première reste qu'elle va devoir se servir de mises en scène d'une troupe d'amateurs notamment de celle du lycée Malick Sy que nous avons personnellement dirigée. Outre l'indigence matérielle à laquelle elle faisait face lors du montage de la pièce (nous avons travaillé avec les moyens du bord), les élèves qui en sont les comédiens, sont tout juste pleins de bonne volonté mais n'ont reçu aucune formation spéciale de dramaturgie.

La deuxième insuffisance se trouve dans le fait que la lecture scénique que nous avons de la représentation de *l'Exil d'Albouri* n'est pas fraîche. Elle remonte à la troisième mouture du spectacle, au mois de mars 1980, en matinée scolaire au théâtre Sorano. La lecture du jeune étudiant que nous en avions à l'époque, n'était pas présidée par le regard avisé, mûr et critique que nous pouvions en voir aujourd'hui. Et si nous nous entêtons à maintenir l'étude de cette mouture malgré tout, c'est précisément et surtout à cause de la fortune de la pièce qui reste une oeuvre centrale dans la production littéraire de l'auteur, primée au festival d'Alger en 1969, elle fut après l'acquisition des indépendances, l'une des pièces qui connurent la plus grosse distribution, l'une des plus grandes réalisations spectaculaires du théâtre Sorano avec le metteur en scène français Raymond Hermantier. Nous nous efforcerons ici de solliciter intensément notre mémoire pour tenter de réunir quelques souvenirs et impressions intellectuels et artistiques que cette représentation nous avait laissé.

Cependant par précaution et pour pallier la déficience possible de la mémoire, nous avons rencontré et discuté, à défaut du metteur en scène véritable, Monsieur Raymond Hermantier qui n'est plus au Sénégal aujourd'hui, avec Jean Pierre Leurs qui avait aidé à la mise en scène et qui était en même temps comédien dans la pièce lors de cette troisième mouture.

Jean Pierre Leurs mettra en scène Guy Njulli en version Wolof la dernière-née des pièces de Cheik Aliou Ndao. Nous pensons ainsi avoir suffisamment d'éléments spectaculaires réalisés à partir d'œuvres dramatiques de Cheik Aliou Ndao sur lesquelles nous pourrions nous appuyer pour prétendre valablement procéder à l'analyse scénique de ces représentations. Notre objet à travers cette lecture, demeure principalement l'identification des marques quintessenciées de la tradition africaine et la compréhension de leurs symbolismes et de leurs fonctions idéologiques et esthétiques dans la conception et la composition de ces moutures. Les manifestations de ces reliefs traditionnels, nous espérons les retrouver davantage dans les formes d'expression traditionnelles (le chant, la musique et la danse), dans le décor et enfin dans le jeu des acteurs.

D'aucuns pourront y voir les indices universellement admis de tout grand théâtre. Ces marques ne sont certes pas spécifiques à l'Afrique et à ses valeurs de civilisation, mais beaucoup plus que tous les autres éléments d'animation théâtrale, ceux-ci éclatent vivement et illuminent la trame tragique. Par ce fait, loin d'être des montages mal intégrés d'exotismes bruyants, ces expressions culturelles et artistiques sont indissociables de l'essence même de la tragédie.

Dans sa communication au colloque d'Abidjan d'Avril 1970 sur l'utilisation des techniques d'expression traditionnelles dans le théâtre négro-africain, F.X Cuché déclare :

Je voudrais tout de suite dissiper un malentendu possible. On pourrait objecter, un effet, que certaines formes d'expression telles le chant, la musique et la danse ne sont pas spécifiquement africaines et qu'on les retrouve par exemple, dans les recherches récentes du théâtre occidental.

C'est bien possible et cela d'ailleurs justifie qu'une séance de notre colloque soit consacrée aux rapports existants entre le théâtre négro-africain et le théâtre universel. Mais ce qui est important, c'est que le dramaturge négro-africain les a ressenties comme issues de la tradition ou tout au moins accordées à elle. Il a conscience en recourant à elle de relier son œuvre moderne à la tradition ancestrale de l'Afrique.

*Par conséquent, spécifiques ou non, ces techniques sont africaines et appartiennent à la tradition.*³²³

3.1 – les techniques d'expression traditionnelles : le chant, la musique et la danse

L'essence du théâtre, nous l'avons dit, c'est la représentation. Par moment même, il peut se passer du texte, de l'écriture. Néanmoins, si le texte est là, c'est une matière morte qui a besoin du souffle du metteur en scène pour prendre vie. L'une des premières conditions à réaliser par le metteur en scène, c'est lui «fabriquer» un cadre physique adéquat, complet, en harmonie avec le texte qui n'a fait que sa suggestion et son esquisse. Dès lors, le technicien de la scène, met en branle son imagination et sa connaissance de la pièce pour étudier l'ensemble de l'aménagement matériel, sonore ou indispensable pour restituer à la pièce son atmosphère d'époque. Ces fonctions s'analysent au niveau collectif et individuel.

323. Cuche (F.x) «L'utilisation des techniques du théâtre traditionnel africain dans le théâtre négro-africain moderne» in Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain, Abidjan 15-29 Avril 1970 P. 137.

* **Au plan collectif** : Le théâtre Sénégalais traditionnel est total. Son riche plateau qui engage en une seule fois sur la scène une vingtaine d'acteurs, baigne dans un décor sonore ou vibre le rythme des tambours, des tams-tams, du rythme du «Xalam» (guitare traditionnelle) qui se mêle aux chants, aux danses, aux cris de la foule, aux louanges du griot animateur. Cette totalité activité culturelle, productrice d'émotion esthétique, activité collective qu'anime la musique et que le corps transpose en un mouvement de danse, en expressions corporelles, reproduit une fresque qui reflète la vision unitaire du monde traditionnel africain. La musique qui est très présente, acquiert une fonction certaine, en ce qu'elle éveille les élans guerriers en rappelant le passé glorieux des ancêtres.

Tout ce monde en demi-cercle autour de son roi, princes et dignitaires, assis sur des nattes autour des trônes, les sentinelles postées tout autour, le peuple chantant et dansant en face ; tout cela produit, dans une scénographie rénovée, une fresque où les voix des acteurs, les paroles élogieuses et poétiques des griots animateurs, les chants, l'expression corporelle d'une chorégraphie subtile s'associent dans une parfaite symbiose à la musique des instruments traditionnels pour exprimer un spectacle total aux accents de la culture nationale, de la tradition.

L'atmosphère décrite reste celle de toutes les grandes assemblées qui marquent à chaque fois la rencontre de l'aristocratie au pouvoir avec le petit peuple : elle correspond à la fête à l'honneur de Laobé Penda nommé Beur Diack par le roi dans *l'Exil d'Albouri*³²⁴, aux réjouissances organisées lors de la visite de la linguère, Latsouk Siré Diogob à Macodou, le roi déchu et hôte du Ndoukoumaan dans *Guy N'julli*³²⁵. Elle se reflète également dans les festivités destinées à célébrer la sortie des initiés de la *Case de l'homme* dans la pièce du même titre.

Ici, la musique et le chant ne sont plus un support d'animation simplement adapté pour soutenir une action théâtrale qu'on voudrait plus éclatante, plus jaillissante comme dans le théâtre moderne occidental. Au Sénégal, ils sont inséparables du fait dramatique et font corps avec lui.

324. *L'Exil d'Albouri* ; OP. Cit p. 8

325. *Guy N'julli* ; OP. Cit. p. 15

Elles en deviennent presque l'âme en ce sens qu'elles ponctuent et soulignent les grands événements qui se préparent, constituent autant de signes annonciateurs des moments importants, des choix décisifs. Prélude à l'action énergique et collective, leur expression nourrit la vitalité populaire. Par la musique, le chant et la danse, l'élite tâte le pouls du peuple, jauge son degré d'adhésion à la cause, apprécie et vérifie son état psychologique et par là même, mesure sa propre popularité. Elle est restée intacte lorsque la synthèse artistique en effervescence s'accorde bien au rythme collectif. Par contre, l'autorité royale a des motifs d'interrogation et d'inquiétude quand le bouillonnement frénétique des élans librement consentis et spontanés d'une communauté tout entière fait place aux trémoussements irréguliers et mécaniques de courtisans hypocrites et serviles. La musique accompagne tous les rites de la vie africaine, tous les événements heureux ou malheureux. Or, si son rythme fait vibrer les cordes sensibles de la communauté, suscitant ainsi une émotion esthétique difficilement répressible, ses différentes mélodies sont des langages qui nous interpellent et nous parlent. Les africains n'ont pas besoin d'ésotérisme, ni d'initiation pour décoder et comprendre le message qu'elle leur communique.

Il suffit tout juste à Samba le griot du Bourba Albouri de battre le «Ndeund», le tam-tam pour que le peuple du Djoloff comprenne que le roi requiert sa présence sur la place publique. Pour cela, il n'aura pas à crier à «tue-tête» ou à s'égosiller pour se faire entendre.

Au Saloum, quotidiennement au petit matin, c'est le rythme du «Djoung-Djoung» qui réveille le roi, il représente l'hymne du royaume.

Beuleup Faha dira à ses frères, princes du Ndoukoumaan :

*Un jour, l'un d'entre vous, ou un autre descendant du
Walmbérou, héritera de moi le privilège d'entendre notre
hymne national le sortir.*³²⁶

326. Du Sang pour un trône ; OP. Cit. P. 13

Mais dès qu'on les bat en plein jour, c'est qu'un événement important doit se produire ou s'est produit selon le rythme de la musique. Les apparitions, puis les entrées du roi Albouri comme celles de Macodou et de la linguère Latsouk Siré Diogob sur la place publique restent marquées à chaque fois par le rythme endiablé des tams-tams, du «xalam» où se mêlent les chants louangeurs des griots, les acclamations et cris hystériques du peuple en délire. L'impression de cacophonie bruyante que cette rythmique inspire à un spectateur étranger à la culture africaine apparaît en vérité comme une fausse impression. Car, bien au-delà de leur apparence discordance, les sonorités des instruments à percussion, à cordes et les voix, se combinent dans le fond harmonieusement, se tiennent et se répondent.

Thomas Melone fera remarquer à ce titre :

*qu'un regard sur la vie africaine suffit à nous convaincre que celle-ci est essentiellement théâtrale. Le moindre événement y sert de prétexte à toute une vaste liturgie où les libations, la musique et la danse, la débauche des gestes, soulignent par leur éclat le propos même insignifiant, que tiendra le porte parole. Et la somptuosité, la théâtralité de la mise en scène sera relative à l'importance de l'événement, la solennité de la fête et à la classe du héros.*³²⁷

Dans leur mise en scène, Raymond Hermantier et Jean Pierre Leurs ont délibérément prolongé et intensément exploité ces moments de communion. L'entrevue de Bourba avec le peuple et les festivités du Ndoukoumaan en l'honneur de Macodou et de la linguère prirent une large place dans la représentation. Le bouillonnement collectif suscité par la magie du rythme dans la diversité des sonorités qui tendent vers une unité mélodique harmonieuse, outre qu'il éveille en chacun le sentiment d'appartenance à un corps social solidaire, remue la fibre patriotique et sentimentale de tous. La permanence d'une rythmique trépidante dans ces assemblées, demeure une invite constante à la participation et à la communion des acteurs et spectateurs.

327 Melone (Thomas), «la vie africaine et le langage théâtral in Actes du colloque sur le théâtre négro-africain, 15-29 avril 1978

Lors de la représentation de L'Exil d'Albouri, l'air du «Mbarawace Gayndé Ndiaye », hymne entonné pour rendre hommage au bourba qui surgit dans l'arène, des spectateurs de Sorano n'ont pu se retenir de s'associer à la mouvance générale en montant spontanément sur le plateau, dansant et chantant. L'un d'eux d'ailleurs, un griot, ne pouvant plus se maîtriser, débite une série espoustouflante de cantiques louangeurs à l'adresse du Bourba, remontant la généalogie jusqu'à la genèse du règne. Pourtant, cette intrusion intempestive, loin de gêner le dispositif scénique d'Hermantier, de fait, lui avait procuré la caution populaire inestimable, espoir de l'articulation souhaitée et attendue entre acteurs et spectateurs comme dans la tradition. La salle du théâtre vibrait de l'écho approbateur et admiratif d'un public séduit. Le metteur en scène pouvait être fier d'avoir réussi à confondre et accorder l'illusion théâtrale à la vérité de la vie. La musique, le chant et la danse ont aussi ouvert la scène du théâtre à la communauté, au petit peuple et à la plèbe, appelant à l'unisson et à la synergie des forces. Léopold Sédar Senghor dira :

*l'ontologie négro-africaine est unitaire : l'unité se réalise en Dieu, par la convergence des forces complémentaires issues de Dieu et ordonnées vers Dieu. C'est ce qui explique que le Nègre ait un sens si développé de la solidarité des hommes et de leur coopération ; qui explique son esprit de dialogue. Pour le négro-africain, toute chose est, elle-même, un nœud des forces plus élémentaires, dont la réalisation personnelle ne peut provenir que l'équilibre de l'accord de ses éléments : de leur dialogue inter-personnel entre des êtres complémentaires.*³²⁸

328. Senghor (Léopold Sédar), «Négritude, Arabisme, et francité ». in Actes du colloque Beyrouth ; 1967 P.9

La musique justement favorise ce dialogue. Par la vertu du rythme, de la danse et de la prière, le Négro-africain déclenche la convergence des forces parcellaires vers la force vitale. Senghor ajoutera que :

*Le rythme est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'onde qu'il met à l'adresse des autres... Il s'exprime, par les moyens les plus matériels, les plus sensuels : lignes, surfaces, couleurs, sculpture et peinture, accent en poésie et musique, mouvements dans la danse. Mais ce faisant, il ordonne tout ce concret vers la lumière de l'esprit nègre de la vie, le sens du rythme à tel point qu'il ne peut le concevoir ni l'exprimer autrement que selon des rythmes sonores, formels ou colorés élémentaires, mais aussi irrépressibles que le battement de son cœur*³²⁹

Si Jean Pierre Leurs étire à souhait les réjouissances du Ndoukoumaan en l'honneur des cayoriens, c'est précisément parce qu'il a conscience qu'en faisant perdurer la musique, la danse et les chants, de tremper fortement le peuple dans sa culture afin de raviver la flamme de l'unité et du patriotisme. Mieux, le Ndoukoumaan s'en est servi comme d'un exutoire cathartique pour purger et dissiper, l'espace d'une nuit, toute rancœur à l'endroit du Kahone.

Après coup, l'aristocratie a retrouvé la sérénité, elle peut converser calmement. Bakary Traoré, à ce titre, montre que :

*les musiques africaines ne sauraient être séparées d'un ensemble qu'est le théâtre. Le caractère communautaire de la musique et de la poésie tend vers le dialogue. Les danses africaines sont mimétiques et tendent par conséquent vers le théâtre. Ainsi, le chant et la danse s'allient pour compléter le théâtre.*³³⁰

Collectivement exprimée, la musique parle au peuple. Il suffit à Fara Dioung Dioung de battre le jün, le rythme maudit ? pour que tout le peuple comprenne que le roi destitué ne doit point sortir vivant du terroir.

329. Ibidem P. 9 à 15.

330. Traoré (Bakary), «le théâtre africain : réalité et perspectives » in Actes du Colloque sur le théâtre négro-africain 15-29 avril 1970 - P.55

En ce qui concerne la danse, Senghor le dit clairement :

*elle est à l'origine, il en est encore ainsi en Afrique noire le langage, le langage le plus complet. Il met en œuvre tout le corps ; je dis tout l'homme : tête et buste, bras et jambes. Tous les arts : poésie, chant, musique, peinture, sculpture et naturellement danse. Il s'agit d'exprimer une idée autant qu'un sentiment : plastiquement et musicalement en même temps : par l'image visuelle et l'image sonore intimement liées.*³³²

Par ce recours à la chorégraphie, à la musique et au chant, les metteurs en scène montent des tableaux vivants de poésie où l'humanité en communion, regroupée autour de ses élites, frétille d'amour et de générosité. Mieux, outre l'expression et la scansion rythmiques, sonores et gestuelles de la noblesse ambiante, les formes artistiques sont langage de solidarité réactualisée, d'adhésion renouvelée, de reconnaissance et de confiance réaffirmées. Les plans de scènes en rond ou en trèfle qu'offre artistiquement cette vision panoramique d'un peuple en mouvement, consacrent en puissance la dynamique d'une unité qu'il serait à jamais sacrilège de briser. Si Jean Pierre Leurs a intensément reproduit ces instants, «cette fameuse nuit du Ndoukoumaan» en liesse, c'est pour bien marquer la tragédie qui présidera au parjure.

L'enfer de Guy Njulli, qui en est la résultante sanglante, constitue la réponse punitive, récriminative à la violation du serment ancestral. Les airs musicaux joués exhument des pages d'histoire. Dans la mémoire collective, ils rappellent la genèse des pactes d'union sacrée scellée par moments dans le sang. Dès lors, le metteur en scène, en leur conférant une prégnance réelle dans le spectacle, trouve le moyen subtil d'en faire un facteur stimulant de conflit qui participe de l'intensité de l'action dramatique. En ce sens que les formes artistiques, au delà de la jouissance esthétique qu'elle procurent, abreuvent le peuple à la source nourricière de ses valeurs traditionnelles fondamentales. Dans la tradition, la danse, le chant ou l'air musical ne sont jamais créés gratuitement. En Afrique noire, on ignore «l'art pour l'art», l'art a toujours une fonction sociale éminente. Il naît toujours pour expliquer, magnifier célébrer, immortaliser un fait héroïque, un exploit. Son expression réveille à chaque fois l'ardeur guerrière et le patriotisme des hommes.

331. Senghor (Léopold Sédar), «Négritude, Arabisme, et francité ». in Actes Colloques Beyrouth ; 1967 6 P.12

En somme, il les dope pour les préparer à l'action d'envergure. Le support musical, l'air du «xalam» en fond sonore et en « off » qui accompagne toute la trame de Guy Njulli, excellente trouvaille de Jean Pierre Leurs, nous replonge dans l'époque. Il apparaît comme le lien ombilical qui relie et rattache le peuple à son passé, à son histoire, en lui reproposant l'exemple de l'ancêtre, lui indiquant par la mélodie, la voie à suivre.

A ce titre, Alioune Oumy DIOP précise :

*le spectacle théâtral, étant une expression de la vie, était toujours un drame intègre dans lequel on pourrait trouver, étroitement liés, le tragique et le comique. Le support matériel du spectacle était donc de fait l'expression parlée, l'expression musicale, mimée ou dansée, correspondant à une vision globale et à une attitude communautaire qui maintient encore l'individu en harmonie avec son univers.*³³²

Au demeurant, l'effet collectif recherché par la mise en scène dans l'usage de ces formes artistiques (la musique, la danse, le chant) semble l'expression intense de la cohésion communautaire et l'harmonie spirituelle entre l'individu et la société. Pourtant, il faut que l'emploi en soit judicieux, utile, opportun et pertinent, en accord avec les raisons citées plus haut.

Alioune Oumy DIOP avertit les hommes de théâtre sénégalais et metteurs en scène contre une attitude de folklorisation à tout prix, une solution de facilité dans laquelle se complaisent encore beaucoup d'hommes de théâtre sénégalais. Le critique sénégalais indique :

*on parle de théâtre total en injectant par ci, par là, un peu de danse, de musique et de chant, pour faire couleur locale. La dégradation devenait dès lors endogène. Elle ne provenait plus de l'extérieur.*³³³

Des metteurs en scène comme Jean Pierre Leurs et Hermantier, en élaborant de véritables fresques vivantes, ont bien compris que le chant et la musique sont conçus comme des instruments de communion, de participation, d'intégration de tous à la représentation.

³³² Diop (Alioune Oumy), le théâtre traditionnel au Sénégal ; NEA Sénégal, 1990. P.41

³³³ Ibidem ; P. 46

Ils les ont bien exploités pour souligner les moments importants de la représentation, pour les mettre en valeur, les expliquer, les faire vivre avec une grande intensité. Le chant, la danse, la musique fondent la collectivité dans l'union, ils font entrer dans le même jeu acteurs et spectateurs.

* **Au niveau individuel**, la musique interpelle et parle à un destinataire désigné, ciblé pour son statut, sa place centrale sur l'échiquier politique. Il peut s'agir certes des chefs guerriers mais davantage de l'élite royale et princière. Sa fonction principale est de rappeler l'exemple, de réguler des conduites, en ressuscitant la geste épique des ancêtres. L'enveloppe sonore et lyrique du message acquiert un pouvoir énorme sur l'autorité. Dans les moments d'intimité, de méditation ou de repos, la musique distille une sonorité qui est un code de langage que l'aristocratie royale et guerrière a la culture de déchiffrer sans peine. La mise en scène de l'atelier théâtral du lycée Malick SY, a bien souligné la première nuit de retrouvaille du couple princier après le retour de Karamoko de France. Les notes langoureuses de la Kora de Maliba bercèrent le repos mérité de celui-ci auprès de son épouse Sendi.

La douce mélodie qui recomposait les airs de chants légendaires de la royauté à l'apogée des empires, retrempe le prince dans le passé glorieux et mythique comme pour effacer très vite de son esprit les splendeurs de l'occident et ses fascinations sataniques. Le chant vante les mérites de Samory Touré. De même à la scène III de l'Acte II, au paroxysme du conflit pour mieux soutenir le propos affectif de la grand-mère et de l'épouse qui tentent de dissuader le fils contre le père, les airs tristes de la kora de Maliba et ses chants, accompagnent encore le discours et résonnent mélancoliquement tels une invite à l'entente et à la réconciliation. Le «xalam» de Niambali au Ndoukoumaan, émet des sonorités suaves remontant à la source primordiale et princière, lesquelles agrémentent la conversation entre Macodou, la linguère et Beuleup Faha ; elles apportent réconfort, soulagement et satisfaction, comme en atteste la réaction de la linguère LatSouk Siré Diogob :

*Niambali, tes paroles nous sont agréables. Elles nous ramènent à la réalité de nos liens... Niambali nous rétablit sur le socle légué par les aïeux.*³³⁴

334. Du Sang pour un trône OP. Cit. P. 62-63

Le montage de Jean Pierre Leurs a bien mis en exergue cette séquence par le truchement d'un grossissement volontaire obtenu grâce au jeu de lumière et à l'amplification à outrance de la musique.

Bref, nous n'irons pas, comme ce précurseur de la négritude, jusqu'à résumer la vie du nègre au rythme et assimiler l'essence de sa culture à la musique et à la danse. Néanmoins, force est de reconnaître que pour exprimer l'âme de peuple négro-africain, ces moyens artistiques sont incontournables. La musique est le langage du cœur qui nous parle, que le chant transporte, que la danse traduit en actes.

Les metteurs en scène sont conscients que la représentation n'existe en Afrique noire que dans et par la synthèse des fonctions artistiques. Leur insertion harmonieuse dans le jeu participe de la volonté de restitution globale de la vision africaine de la vie, qui est totale et n'autorise aucune dichotomie en son sein : rires et larmes, vilenie et prouesse, vie et mort restent profondément liés. Dès lors, quel auteur ou technicien de la scène renoncerait à leur usage, s'il se donne la vocation de reproduire pertinemment l'univers négro-africain?

L'oralité des civilisations noires qui recoururent à toutes les formes d'expression pour communiquer, les survivances du rituel religieux traditionnel jusque dans les pratiques quotidiennes et enfin la nature essentiellement collectiviste du monde négro-africain, expliquent et justifient amplement la place prépondérante faite à la musique, à la danse et au chant dans le théâtre moderne. Les metteurs en scène qui en ont fait usage intelligent, les ont érigés en éléments dramatiques de contraste extrêmement puissants. Ils ont compris que l'avenir de la veine tragique, réside dans la poétisation du spectacle pour mieux rendre l'âme et le génie du peuple africain. La poétisation passe forcément par l'expression pleine et judicieuse des techniques artistiques traditionnelles dans leur accord au jeu théâtral.

3.2 - Le décor et la scénographie

L'essence du théâtre nous l'avons dit, c'est la représentation. Parfois même, il peut se passer du texte, de l'écriture. Néanmoins, si le texte est là, c'est une matière morte qui a besoin du souffle du metteur en scène, pour rendre vie, c'est lui «fabriquer» un cadre physique adéquat, complet en harmonie avec le texte qui n'a pas fait que sa suggestion et son esquisse.

Dès lors, le technicien de la scène, met en branle son imagination et sa connaissance de la pièce pour étudier l'ensemble de l'aménagement matériel, sonore, indispensable pour restituer à la pièce son atmosphère d'époque. Il doit ambitionner de créer l'accord profond entre le texte et le décor.

Pierre Larthomas précise que :

*le décor constitue donc un des éléments du langage dramatique. Ses rapports avec le texte sont plus ou moins étroits : il lui arrive souvent dans la vie, d'être en quelque sorte déterminé par eux ; il a par lui-même enfin, souvent beaucoup plus que dans la vie, valeur significative. Il montre, fait voir ce que les mots ne peuvent qu'indiquer ou suggérer. On s'explique alors que la tentation soit grande pour l'auteur d'abord, ensuite pour le metteur en scène, de donner au décor, aux éclairages, une importance démesurée au détriment du texte qui a tendance à n'être qu'un prétexte.*³³⁵

«Avant de passer au montage d'Albouri» déclare Jean Pierre Leurs, *Raymond Hermantier aurait séjourné pendant un an au Djoloff pour s'imprégner des mœurs, des traditions, cultures et histoires du Djoloff*³³⁶

Leurs avoue lui-même qu'il aurait effectué des visites fréquentes au Saloum et au Ndoukoumaan avant d'entreprendre la représentation de Guy Njulli. Et même pour le théâtre d'amateur de l'Atelier dramatique du lycée Malick Sy, il nous aura fallu des informations et recherches assez fouillées sur la culture et l'histoire du manding pour espérer approximativement recréer, ne serait-ce que très symboliquement le climat de l'époque. Tout ceci, pour que les mises en scène soient les plus fidèles possibles à l'esprit des textes de Cheik Aliou Ndao.

335. Larthomas (Pierre), le langage dramatique OP. Cit. P. 123

336. Leurs (Jean Pierre), «Interview» recueillie le 11-10-95 au théâtre Sorano par moi même

Dès le lever du rideau, sur la scène à l'italienne du théâtre Daniel Sorano, apparaît le tata royal d'Albouri réalisé avec du bois travaillé. Le cadre présente la cour intérieure d'un roi africain avec en arrière fond la représentation d'un grand arbre, et quelques cases, un peu en avant un dispositif en bois stylisé, une stèle en bois faite d'ornements sculptée symbolisant le totem. Au centre, des sièges en bois travaillé représentant les trônes, tout autour des nattes disposées en demi-cercle.

Un peu en retrait sur l'une des parties latérales de la scène : le décor sonore composé de tam-tams, des instruments à cordes, du «xalam».

Ce décor «habillé» humainement représente la scène de l'assemblée convoquée par le roi Albouri pour récompenser son demi-frère le prince Laobé Penda, en le nommant «Beur Diack». Le peuple du Djoloff est présent.

Si nous interprétons les signes de ce langage codé, exprimé à travers le décor ainsi établi, nous retrouverons subtilement symbolisés les marques et éléments culturels du Djoloff traditionnel.

La sobriété des lieux n'en suggère pas moins la puissance de l'autorité royale, perçue, à travers la qualité du bois stylisé et travaillé des trônes, du sceptre. La majesté de l'arbre géant en arrière plan dans la cour du palais est signe de l'unicité du pouvoir, sa force autour de son roi.

La stèle totémique évoque l'attachement à la culture traditionnelle, à la religion des ancêtres, aux valeurs animistes et ceci, malgré la conversion de ce peuple à l'islam. Le Djoloff vit un syncrétisme, qui le ramène au paganisme dans les moments de tension extrême.

Hermantier, dans les costumes, a respecté la tradition. Les personnages portent des «turki» «féxiyé», grands boubous, «caaya» (pantalons bouffants). Des manteaux pour le roi et le prince Loabé Penda.. L'aristocratie royale, les dignitaires et les guerriers portent leur tenue de cérémonie comme pour aller à la guerre. Ils ont des bottes alors que les hommes du peuple portent des sandales. Les atours que constituent des gris-gris, des cauris, des «cewli», des «laars», des talismans ornent et donnent du relief aux costumes des nobles et des guerriers.

Les femmes du peuple ont des «ndobine» simples qui contrastent avec l'habillement et les parures riches des personnages féminins de la famille royale. Les costumes des nobles et guerriers sont rehaussés par les armes (sabres, fusils à poudre, des fourreaux à couteaux tranchants) dont les gaines pendantes traduisent la fierté et l'allure guerrière des hommes. Une ceinture retenant aux reins les pans des boubous, des amulettes, des gris-gris attachés autour des poignets, des chevilles et du cou, complètent le costume.

En montant Guy Njulli ³³⁷, Jean Pierre Leurs a conçu une structure scénique triangulaire. C'est une architecture à trois espaces aménagés : l'espace A (arrière cour centrale), l'espace N (Ndoukoumaan) occupe l'angle droit du plateau, l'espace K (Kahone) l'angle gauche de la scène. L'espace A central au milieu duquel se dresse un baobab géant et en arrière fond une rangée de cases de statures imposantes, entourées par une palissade de tiges de mil tressées au devant de laquelle se trouvent plantées quatre stèles en bois surmontées chacune d'écuelle, figure symboliquement le palais royal de Kahone. Ce cadre royal reste commun à kahone et à la province du Ndoukoumaan. Cet espace fait office de tata royal. Kahone étant la capitale du royaume du Saloum dont dépend la province du Ndoukoumaan.

A la lecture de la disposition de l'espace A, nous saisissons le code subtil des symboles posés par Jean Pierre Leurs. La position centrale du cadre royal au flancs duquel se situe kahone à gauche et Ndoukoumaan à droite, traduit l'unicité du pouvoir politique au Saloum.

Le baobab géant au centre et devant la concession royale comme au Djoloff, rehausse la majesté des lieux. Mieux, c'est un arbre fétiche au Saloum, demeure des divinités, incarnation matérielle de l'esprit des ancêtres et des forces mystiques qui commandent le monde animiste sérère. Il reçoit les libations, les sacrifices et les offrandes aux dieux. Et sous son ombre également, se tiennent les grandes assemblées générales déterminantes pour le destin du royaume. Les quatre stèles fortes en bois stylisé symbolisent les quatre pouvoirs parallèles établis par la tradition, lesquels «ceinturent» le pouvoir royal.. Elles représentent des institutions de contrôle très puissantes de l'autorité royale.

337. Guy Njulli ; OP. Cit. P. 45 -

Elles servent de garde-fous quand elles s'accordent, elles peuvent destituer un roi qui ne donne plus satisfaction pour avoir dévié de la voie tracée par la tradition.

Les personnages qui incarnent humainement les stèles en l'occurrence : Farba, Jarraf, Bisik et Biset ont chacun des fonctions précises et forment le Conseil. Les écuelles en bois rouge massif surmontant les stèles et que les dignitaires cités sont obligés de porter à chaque grande rencontre, symbolisent leur fonction et leur pouvoir.

La forme arrondie et ouverte des écuelles, est signe qu'elles renferment l'esprit ancestral positif, réceptacle et propagateur de souffle vital et de pérennité. L'alignement serré des stèles profondément implantées, soulignent la solidité et l'éternité des socles du pouvoir, rempart contre toute forme de sacrilèges propres à offenser la tradition et à affaiblir l'autorité royale.

L'architecture des espaces Ndoukoumaan et Kahone, reste sensiblement la même à quelques variantes près. Elle préfigure un village du Saloum. L'espace villageois est suggéré par les toits des cases assez nettement perçus et se trouve entouré par une palissade en tiges de mil tressées et sur laquelle sont accrochés des hilaires et des courges sèches.

Autant de symboles, indicateurs de la tradition paysanne et de la civilisation agraire de ces populations rurales. Au devant des concessions, se trouve la place publique au sein de laquelle sont disposés pêle-mêle de gros morceaux de troncs d'arbre coupés et bien ajustés tenant lieu de sièges, des «tooj» ou lits de camp faits de lattes soutenues et couchées horizontalement sur quatre épieux de bois bien plantés et solidement noués avec des lianes. Aucun anachronisme dans ce décor sobre où tous les accessoires sont confectionnés à base de matières naturelles propres au terroir.

Par ailleurs, la simplicité et la sobriété du décor n'en cachent pas moins sa puissance symbolique, sa richesse culturelle, ce décor sélectionné pour la clarté et la pertinence des signifiés qu'il imprime. Le metteur en scène aura évité avec justesse de surcharger inutilement le décor; choisissant uniquement les éléments les plus expressifs.

A la mairie de Thiés où le plateau inadapté, offre moins de possibilités scéniques les moyens techniques et matériels faisant cruellement défaut, la subtilité architecturale a consisté à compartimenter l'aire scénique en deux zones A et B qui reproduisent l'habitat traditionnel en pays manding. Un espace fondamental A, couvrant l'essentiel du plateau entouré de palissade en tiges de mil tressées, devient un cadre polyvalent servant d'intérieur de chambre et au besoin de courette de maison aménagée.

L'identité de l'un ou l'autre est fonction de la nature des accessoires mobiles en place. L'intérieur de la case est reconnaissable au lit et aux malles superposées à l'un des recoins de la pièce, enlevés ou remis en ordre suivant les scènes.

Mais la cour et la courette ont en commun des nattes, des peaux de mouton tannées qui tapissent le sol. Une carcasse de tête de bœuf et des instruments de filage de coton, accrochés à la palissade, sont signes des activités cynégétiques et des mœurs pastorales des populations.

La zone B latérale à l'angle droit du plateau clôturée, avec juste une porte, laisse deviner une case par le toit en tiges de «rôniers» perceptibles. Cet espace figure l'arrière cour, les autres demeures de la concession et même le village en entier. La disposition en labyrinthe reprend la configuration du tata royal de Samory Touré.

La modicité des moyens ne pouvait permettre qu'une reproduction approximative et très symbolique du site. Le Fils de l'Almamy étant un drame familial interne, tout se passe à l'intérieur de la concession royale. Cela a un peu simplifié la tâche à la mise en scène.

En ce qui concerne les costumes, les metteurs en scène ont été respectueux de la tradition vestimentaire des époques et des milieux. Là aussi des «turki», «fëxiyë», grand boubou, ensemble pantalons bouffants, chemises sans manches, caaya, manteaux et bottes pour les nobles et guerriers avec comme atours des gris-gris, des cornes avec des cauris, des «cëwllis», des laars. Les hommes portent des ceintures en cuir sur lesquelles pendant des gaines de sabres, des fusils et de couteaux. Les couleurs dominantes sont le bleu, l'indigo, le blanc et le jaune obtenu à la suite d'une teinture à base de Nguiguiss.

Les costumes du petit peuple ne sont pas différents des habits ordinaires et traditionnels des hommes et femmes d'aujourd'hui. Les parures en or, bracelets et coiffures distinguées, rehaussent la tenue des femmes de l'aristocratie et de la lignée royale.

En revanche, selon que l'on se trouve en pays animiste ou musulman, transparaissent quelques différences dans la coiffure. Au Saloum et au Ndoukouman animistes, les hommes ont des tresses en dehors cayoriens reconvertis.

Dans le mandé musulman, les hommes sont enturbannés, ont des couvre-chefs ou bien se rasent. Alors que dans le Djoloff du Bourba Alboury, terroir du syncrétisme, encore gagné timidement par l'islam, les deux attitudes sont observées : le port ou le refus des tresses dépendant du niveau de conviction religieuse des hommes.

Les réunions publiques et les grandes assemblées générales ont donné souvent aux metteurs en scènes l'occasion de prouver leur génie créateur et artistique, en somme leur ingéniosité. Ces riches plateaux qui engagent une seule fois sur la scène une quarantaine d'acteurs, baignent dans un décor sonore ou vibre le rythme des tambours, des «Ndeund» qui se mêle au chants, aux danses, aux cris et exclamations de la foule, aux louanges du griot animateur.

Cette totalité, activité culturelle productrice d'émotion esthétique, activité collective qu'anime la musique et que le corps transpose en mouvement de danse, en expressions corporelles, reproduit une fresque qui reflète la vision unitaire du monde africain traditionnel. La musique qui est très présente acquiert une fonction dramatique certaine, en ce qu'elle éveille les élans guerriers en rappelant le passé glorieux des ancêtres.

Tout ce monde en demi-cercle autour de son roi, princes et dignitaires, assis sur des nattes autour des trônes, les sentinelles postées tout autour, le peuple chantant et dansant en face ; tout cela produit une scénographie renouvelée, une fresque où les voix des acteurs, les paroles poétiques, élogieuses des griots animateurs, les chants, l'expression corporelle d'une chorégraphie subtile, s'associent dans une parfaite symbiose à la musique des instruments traditionnels pour exprimer un spectacle total, aux accents de la culture nationale, de la tradition.

Les effets diversifiés du jeu de lumière alternant pénombre, clair-obscur et clarté vive selon les situations temporelles furent autant de procédés de mise en évidence de l'éclat des actions théâtrales que d'éléments de renforcement de la vraisemblance.

En adoptant une telle conception scénographique qui divorce nettement d'avec le schéma trop calculé et restreint de la structure scénique occidentale, les metteurs en scène ont été fidèles à la tradition et à l'histoire, réconciliant même le théâtre avec son gigantisme originel.

La tâche d'un décorateur précisait Larthomas :

*est de trouver un style adéquat à celui de l'œuvre, c'est à dire de rendre manifeste le rapport qu'a voulu établir l'auteur entre ce qui se voit et ce qui s'entend ; soit qu'il ait cherché à harmoniser le plus possible ces deux éléments, soit qu'il ait cherché à les opposer avec plus ou moins de force pour obtenir un effet qui peut être tragique ou comique.*³³⁸

Nos metteurs en scène Hermantier et Leurs se sont inscrits avec bonheur dans la première perspective, restituant fidèlement l'atmosphère des grandes tragédies négro-africaines.

3.3 - Les acteurs et le jeu

L'environnement physique ainsi rendu, les acteurs dans le jeu, ont exprimé également la sensibilité africaine. Plus d'une quarantaine sur le plateau, ils ont été vivants ; d'une vivacité qui rend parfaitement la frénésie la spontanéité du tempérament négro-africain.

Dans les costumes, le maintien, l'allure, les propos, les rapports régissant les personnages, les metteurs en scène ont été respectueux de la tradition, donnant à chaque personnage, le langage et les conduites propres à sa catégorie sociale. Très proche des théories Bertold Brechtiennes au plan de l'engagement et du didactisme, la tragédie négro-africaine s'en démarque du point de vue des principes de jeu et de la représentation. Pour mieux faire passer son message, l'acteur tragique nègre cherche à s'identifier à son personnage ; y réussit - il souvent ? En tout cas, son effort constant tend à cette fin. Tout le contraire de la distanciation souhaitée du Comédien, préconisée par Brecht.

338. Larthomas (Pierre), les éléments para verbaux du langage dramatique ; Paris A. Ollier 1972 - P.115

En ce qui concerne la réussite du genre tragique, les réactions socio-psychologiques en Afrique noire plaident toujours en faveur d'une volonté de se confondre au personnage. Faire le «vide», «prêter» entièrement son corps pour bien rendre la vérité de son personnage, tel doit être toujours l'option du comédien.

Le célèbre metteur en scène français contemporain Louis Jouvet faisait remarquer que *le Comédien doit être présent dans son rôle, son sentiment de présence s'exerce dans ce sens . L'hospitalité de son corps donnée et reçue, a pour conséquence la qualité de l'interprétation, le perfectionnement du Comédien dans son art et dans sa nature humaine, qui vont de pair, le rayonnement qui pénètre l'œuvre et descend jusqu'au public*³³⁹

Déjà dans la distribution des rôles, Hermantier a tenu compte d'un certain nombre de considérations pour se conformer aux remarques de Jouvet.

Choisissant Feu Doura Mané, Comédien professionnel, pour le personnage du roi Albouri, Raymond Hermantier avait exploité deux qualités chez l'homme, les physique imposant qui fait acquérir une présence scénique remarquable et le tempérament pondéré de l'acteur, toutes qualités qui coïncident avec le portrait que l'histoire a dressé du roi du Djoloff et qui tranche nettement d'avec l'allure vive, l'impétuosité juvénile et frénétique du prince Laobé Penda..

Nous pourrions dire la même chose de Jean Pierre Leurs avec le choix de Omar SECK (l'un des meilleurs sinon le meilleur comédien du théâtre sénégalais à l'heure actuelle) dans le rôle de Samba Laobé, tempérament vif et alerte, voix imposante en contraste heureux avec le débit et la gestuelle lents des dignitaires du Saloum dont Samba WANE, Kouly Mbaye, sobre dans la peau des princes du Ndoukoumaan et plus particulièrement NDIAYE «Doss» sobriquet du personnage de Beuleup Faha.

339 Jouvet (Jean Louis) - Le Comédien désincarné Paris, Flammarion - ed - 1954 P.

Par contre, le jeu de Assy DIENG dans le rôle de la linguère, était de notre point de vue d'une vivacité quelque peu démesurée et invraisemblable eu égard à la gestuelle plus disciplinée de la noblesse féminine «guelwar» séreer; bien que cet excès d'entrain puisse être légitimé par l'excitation et l'émotion de l'épouse encore amoureuse sur le point de retrouver le mari indélicat. Malgré tout, les élans pouvaient être mieux contrôlés. L'expansion abusive n'est pas le propre de l'aristocratie «guelwar».

Nous aurions, dans le rôle, préféré le tempérament de Ndoumbé que nous soupçonnons d'être plus altière, plus posée dans la tenue. La sagacité ferme de la linguère, n'a rien à voir avec l'effronterie bruyante. Elle aurait, avec une stature plus haute, apporté la riposte convenable à Ismaïla Cissé, comédien confirmé et admirable dans le rôle de Macodou, roi cayorien déchu mais d'une très forte personnalité, encore imbu et fier de son passé et de son sang.

Outre les festivités et les réjouissances, la note de détente dans ce climat général de crispation, est amenée par Niambali et ses petites histoires de ménage. Nous apprécions beaucoup le jeu dynamique et naturel de Lamine NDIAYE. Et pourtant là aussi, la démesure, le jeu quelque peu bouffon du comédien, ont nui à la qualité de l'interprétation.

Même s'il se permet avec sa famille de petits relâchements et écarts, Niambali n'est pas un pitre. La tradition du Saloum lui confère des charges importantes, équivalentes à celles des dignitaires et princes du Ndoukoumaan. Son statut demeure plus élevé que celui du griot traditionnel. Il ne peut même pas accepter un cadeau, fut-il un don de la linguère. Beuleup Faha le précise fort à propos:

*Au Ndoukoumaan, Niambali est un dignitaire, ici dans ma cour, il garde le respect attaché à sa charge*³⁴⁰

Lui – même Niambali le rappelle très souvent aux étrangers qui risquent de se méprendre sur son compte :

*mon titre me vient du fond des âges ; il signifie prince dans notre langue première.*³⁴¹

341 Du sang pour trône OP, cit. P. 63

342 Ibidem . p. 107 .

La vérité historique du personnage commandait plus de hauteur dans la composition de la stature. Cependant, pour l'essentiel, le jeu était fluide, rythmé, vivant et l'épopée dramatique de Guy NJulli vraisemblablement bien rendue. Nous ne attarderons pas longuement sur la représentation de l'Atelier dramatique du lycée Malick SY.

L'amateurisme des acteurs en «herbe» a produit une gestuelle hésitante, des actions tatillonnes, un comportement scénique timide, un déplacement et une occupation de l'espace par moment brouillons et anarchiques. Autant de conduites dramatiques immatures qui, pourtant, n'enlèvent rien au mérite des jeunes lycéens qui s'exercent encore à l'art dramatique, et qui pendant deux heures, donnèrent avec véhémence et acharnement la réplique convenable au seul professionnel du groupe, le personnage de l'Almamy, notre collaborateur extérieur, diplômé du conservatoire d'art dramatique de DAKAR et membre fondateur du «Nouveau Toucan ».

Dans le rôle de Samory TOURE, Thierno Bocar KANE, c'est son nom, virevoltant et preste dans l'action, a manifesté une qualité de jeu qui en dit long sur son expérience avérée et sa parfaite compréhension des traditions Malinké, du reste, très proches de celles des Pulaar, ethnie à laquelle appartient l'acteur. Des facteurs non négligeables qui contribuèrent beaucoup à rapprocher la personnalité de la figure historique et du comédien et aidèrent ainsi à l'aisance et au naturel de jeu. L'expression plastique et corporelle riche et variée en harmonie parfaite avec les humeurs, les émotions et les états d'âme qu'il développa tout au long de l'intrigue, fut surprenante de beauté et de vivacité.

Autant que possible, les metteurs en scène ont tenu compte dans la distribution des rôles, des dispositions naturelles, physiques et caractérielles de chaque comédien. Ces choix ont davantage aidé à la réussite des réalisations spectaculaires.

La bienséance, les lois, les règles, habitudes et mœurs régissant la vie de la cour dans les royaumes africains plus particulièrement du Djoloff, du Saloum, du manding, ont été respectées.

Si l'aristocratie se distingue par ailleurs dans la représentation, par une démarche altière, des propos précis, mesurés et une gestuelle, sobre, les griots – animateurs, maîtres de cérémonie, apportent, par une gestuelle ample, la note poétique; le théâtre négro- africain est poésie de la parole puissante.

Ainsi, l'ampleur Poétique du geste et du verbe du griot-animateur dans un décor aussi stylisé où chaque accessoire, chaque accoutrement porte sa charge symbolique, quand elle est enveloppée par l'écho vibrant et rythmé des sonorités, des tambours et du «Xalam», produit un spectacle d'un lyrisme puissant qui ajoute à la dimension tragique de la trame. Ces fresques ainsi réalisées sur un seul tableau, se sont prolongées et ont eu presque la durée de l'acte d'une tragédie classique.

La lenteur du rythme des trames tragiques, sont en harmonie parfaite avec le développement lent de l'action tragique qui se noue dans la douceur, car maintes palabres, pourparlers, entrevues et concertations propres à l'univers social négro – africain ralentiront son «tempo».

Cependant , quand elle atteindra son paroxysme sous ce rythme, le dénouement n'en est que plus tragique . Les personnages ayant épuisé toutes les solutions de compromis possibles, s'engageront résolument dans l'action.

Les sentiments les plus violents sont contenus, ne s'expriment jamais dans des élans expansifs et incontrôlés. La colère d'Albouri se manifeste dans une sérénité tranquille qui ne gêne point la fermeté de la détermination comme du reste celle des princes du Ndoukoumaan ou encore celle de l'Almamy et de son fils Karamoko. Cette retenue est cultivée très tôt dans le tempérament chez les gens de «grande naissance» en Afrique.

L'originalité, la plus remarquable introduite dans le jeu par Raymond Hermantier et Jean Pierre Leurs, a été de faire venir les acteurs non pas toujours des coulisses comme classiquement, mais de la porte d'entrée réservée aux spectateurs. Le souci des metteurs en scène, nous le comprenons, a été de restaurer la communion public-acteurs, chère à la conception traditionnelle du spectacle et des cérémonies en Afrique.

La structure de la scène à l'italienne avec plateau surélevé, séparé nettement de la partie destinée au public qui fait face, rend impossible tout contact direct entre acteurs et spectateurs.

Une telle architecture, héritage du théâtre occidental, qui isole et éloigne le public, porte un grand préjudice à la communion, aux échanges comédiens – public inhérents à la nature de tous les spectacles négro-africains. Ne se sentant pas associé à l'action, le spectateur garde une attitude passive, «contemplative», presque indifférente et nuisible à la qualité du spectacle. Pour pallier cette discordance regrettable, sans la supprimer systématiquement toutefois, Hermantier et Jean Pierre Leurs ont opté pour ce procédé.

Ce jour là, dès l'apparition du roi Albouri sous bonne escorte, majestueux dans l'allure et l'accoutrement, imposant par le physique, un spectateur l'a intercepté, alors qu'il traversait fièrement la salle réservée au public pour rejoindre le plateau, débitant spontanément une «litanie» de formules élogieuses, mêlant son verbe à celui déjà puissant de samba le griot comédien de la pièce. Le spectateur-griot avait accompagné ainsi le roi jusque sur le plateau du théâtre sous la clameur admirative de tout le public secoué par une vive émotion. L'effet obtenu était intense. De jeunes femmes étaient également montées sur le plateau, s'associant à la danse du peuple du Djoloff qui fêtait l'arrivée de son roi.

Des limites objectives soulignées, ne nous ont pas permis d'aller dans le détail d'une lecture scénique plus critique et plus complète ; nous avons simplement voulu noter, par ces remarques sommaires, les efforts que nos metteurs en scène, ont déployés pour restituer, recréer l'atmosphère d'époque qui sied aux tragédies décrites par Cheik Ndao, fortes de leur richesse esthétique et de leur langage traditionnel. Nous voudrions par la même occasion attirer l'attention sur tout l'intérêt qui mérite d'être donné à la représentation car l'essor du théâtre et son efficacité idéologique et esthétique, passera certes, d'abord, par la création de pièces de haute facture littéraire,* mais aussi et surtout par la conception et le montage des spectacles d'envergure et de qualité portant les marques authentiques de nos réalités culturelles et adaptés à notre vision du monde.

➤ **Chapitre IV : La réception**

Si la littérature négro-africaine d'expression française fut romanesque et poétique à la naissance, c'était essentiellement pour qu'elle traduisît la vraie mission qui lui fut assignée à l'époque : celle de transmettre à l'intelligentsia occidentale le message revendicatif édulcoré à travers la subtilité du langage littéraire. En vérité, sa seule et unique cible fut l'élite européenne. L'énigme de la poésie et son hermétisme parfois, devenaient dès lors un refuge commode pour échapper à l'arbitraire de la censure coloniale – L'évolution de la littérature a suivi de très près celle du contexte politique. La thématique était toujours en phase avec les objectifs idéologiques et politiques de l'heure ; et parmi ceux-ci le plus urgent, le démantèlement du système colonial et la libération des peuples d'Afrique.

Les indépendances acquises, la cible change.

A partir de ce moment, les écrivains négro-africains se préoccupent d'éduquer leur peuple et de sensibiliser les leaders et hommes politiques noirs sur l'urgence à reconstruire et à assumer le développement de l'Afrique. Pour réussir ce dessein il suffit d'élever le niveau de conscience de ses concitoyens en passant au crible de la pensée critique les travers des sociétés modernes africaines ; en leur proposant comme Cheik Aliou Ndao, l'exemple des figures héroïques puisées dans le riche patrimoine du passé africain. Pourtant les créateurs sont tout aussi conscients que pour atteindre leur public à majorité analphabète ou semi-lettré, la veine romanesque encore moins poétique, s'avère peu efficace. La perception de leur message exige un niveau de maîtrise de la langue française que le peuple ne possède pas. Alors que le théâtre ne lui réclame rien d'autre que son regard et son attention. Par la magie de ses procédés expressifs, le théâtre contourne l'obstacle de la langue et communique aisément avec toutes les catégories sociales. Aussi, délibérément les écrivains les plus engagés, privilégièrent-ils le quatrième art comprenant davantage son impact dans le processus d'émancipation des masses.

Aimé Césaire fera remarquer que *si la poésie est de l'ordre de l'être, le théâtre est de l'ordre de l'agir, du construire.*³⁴³

Même s'il se défend de faire du théâtre idéologique, il n'en continue pas moins de penser que son théâtre permet de tirer des leçons hautement politiques. Il dira :

*mon théâtre est un donner à voir, un donner à comprendre, un donner à penser. Je suis parti de l'histoire parfois de la Chronique mais j'ai voulu donner à cette histoire, la dimension du mythe, élargir jusqu'au mythe. Le mythe est le dépassement de l'anecdote historique pour arriver à une volonté plus large, une volonté universelle, compréhensible par tous les hommes. Un théâtre largement humain dont le levier est le grand mythe de la liberté*³⁴⁴

En vérité, pour les dramaturges nègres, l'histoire n'est qu'un prétexte pour évoquer les grandes questions qui agitent l'Afrique contemporaine. La fidélité aux faits importe peu. Dans le même élan que Césaire, Cheik Ndao rappelle :

*une pièce historique n'est une thèse d'histoire. Mon but est d'aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et le portent en avant.*³⁴⁵

Ce qui préoccupe les écrivains plus que tout, c'est de livrer le message à leurs compatriotes. Or, la réception correcte de celui-ci reste liée à des facteurs qui tiennent à la nature du message, à la qualité du public, à d'autres considérations inhérentes aux problèmes des lieux théâtraux, des moyens humains, matériels et de la diffusion.

4.1 - Le message

La tradition se comporte comme un masque dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao. En réalité, il se réfugie derrière la tradition pour fuir les problèmes bien trop engageants. Il l'utilise pour créer un recul par rapport à l'actualité de cette façon qu'elle a plus d'emprise sur le public, comme cadre pour illustrer cette actualité, comme habit pour masquer l'histoire et la politique, comme fondement d'une culture et expression originale du monde.

343. Césaire (Aimé) ; Interview réalisée en Juin 1979 par Edouard Maunick

344. Ndao (Cheik Aliou) ; « Le théâtre historique » in notre libraire. Oct- Dec 1985 P. 56

345. L'exil d'Albouri OP. cit. P. 50

La représentation constitue la forme artistique qui permet au créateur d'entrer en communion directe avec son public.

Le message emprunte deux directions : sous la froque de la tradition et de l'histoire : il est d'abord dénonciation et mise en garde contre tous les travers et inconduites néfastes, gangrènes des nouvelles sociétés africaines, il est ensuite et surtout prise conscience par la pédagogie de l'exemple.

La satire des mœurs politiques.

Elle est largement présente dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao ; que les pièces évoquent directement l'actualité, qu'elles transposent leur action par prudence et pour la commodité de la critique dans un cadre temporel éloigné le déchiffrement des codes de symboles est assez clair ; et l'on reconnaît facilement les réalités navrantes du présent.

Dans ce théâtre fondamental d'intrigue politique, Cheik Aliou Ndao dresse un procès virulent des régimes africains marqués par des luttes fratricides pour la conquête du pouvoir. Il est manifeste à travers le tiraillement entre Albouri et Laobé Penda sur les options et les choix à prendre devant l'avancée des troupes coloniales.

A défaut de pouvoir convaincre son frère, roi du Djoloff de livrer immédiatement bataille aux envahisseurs blancs, Laobé Penda profite de l'opportunité de l'exil pour s'emparer du trône en pactisant avec ceux qu'il prétendait vouloir immédiatement combattre. Qu'importe pour lui l'unité et les intérêts du peuple. Sa seule obsession demeure l'acquisition du pouvoir. La souffrance et le génocide de ses sujets restent «le Cadet de ses soucis» Dans le même temps, il entretient et larbinise toute une bande de courtisans, «dignitaires » véreux et opportunistes pour arriver à ses fins. Le conflit du Saloum et celui du Mandé entre un père et un fils, la lutte armée de Pédro contre le pouvoir dictatorial d'Amago, participent de la même préoccupation : la conquête et le maintien du pouvoir politique. Dans ce jeu, aucun égard pour le peuple, sa vie et ses intérêts . Amago massacre tout ce qui défie son pouvoir violent et impopulaire De telles velléités pouvoiristes qui savent user des moyens les plus machiavéliques pour accéder ou se pérenniser dans l'appareil d'Etat, ont prospéré et prospèrent encore en Afrique moderne.

La Désunion et toutes ces luttes intestines avec leur corollaire, le morcellement de l'Afrique en états nains, insignifiants, l'affaiblissement économique, demeurent autant de facteurs néfastes à l'origine du sous développement et de l'arriération du continent noir.

Aujourd'hui, quarante ans après la vague des indépendances africaines, l'Afrique noire n'a jamais pu réaliser son unité politique ni économique. L'intégration, l'union monétaire à laquelle elle s'essaie dans sa partie occidentale, est encore balbutiante et timide.

Les génocides Rwandais, Congolais et récemment ivoiriens, tous ces charniers qui parsèment son sol, ces déplacements massifs de populations, les traitements inhumains qui ont ému le monde entier, relèvent tous pour une grande partie, de la responsabilité des dirigeants politiques africains.

Cheik Aliou Ndao pointe un doigt accusateur sur l'irresponsabilité, la légèreté, l'égoïsme et la cupidité de certains hommes politiques africains dont l'unique objectif est d'arriver au pouvoir quelque soient du reste les moyens utilisés.

L'enrichissement illicite, les disparités sociales, les dictatures, l'absence de démocratie et autres injustices de toutes sortes, constituent le lot quotidien des africains. L'obsession du pouvoir ne répond qu'au souci pur et simple de satisfaire des fantasmes et d'installer un népotisme féroce. Des élites politiques de l'acabit d'Amago et de Laobé Penda foisonnent dans le continent. Albouri tance vertement son demi-frère qui ne s'intéresse qu'à la préservation du règne :

« Je vois que tu avais tout préparé Laobé Penda, j'aurais dû m'en douter. Tu n'as jamais eu qu'une seule préoccupation :

*le trône, et tu as bien mené ton jeu, je te l'accorde... »*³⁴⁶

Les peuples en question paie le lourd tribut de leur passivité en subissant une oppression sauvage qui les prive de leur liberté et de leurs droits fondamentaux. Alfonso décrit au révolutionnaire, chef de la guérilla, incarcéré Pedro, l'atmosphère désolant de l'île :

*« beaucoup de soldats dans les rues ; ils fouillent les passants, brisent les vitrines, pénètrent dans les maisons. Le général président est hors de lui ; il a décidé d'en faire avec les bandes dans les montagnes. Il y a eu dix exécutions ce matin ».*³⁴⁷

346. L'exil d'Albouri OP. cit. P. 50

347. L'île de Bahila OP. cit. p.37

Les exactions, l'arbitraire, les persécutions, la démagogie et la gabegie nourrissent ces types de pouvoir dont la marque essentielle reste l'impopularité et la dictature. Pire encore, ces régimes pourris tissent des réseaux souterrains d'affairistes complices « expert » en magouilles, fraudes, détournements tous azimuts des deniers publics avec des ramifications qui n'épargnent aucun secteur de la vie nationale – Ils se vêtent d'habits, d'estampilles de services nationaux, d'entreprises et de société de toutes sortes pour mener les plus lugubres besognes. Ces circuits maffieux donnent naissance à toute une caste de nouveaux riches, une bourgeoisie nationale bureaucratique repue de fortunes illicites et peu soucieuse de l'intérêt populaire. Ces personnages négatifs, véritables sangsues et fossoyeurs de l'économie nationale sont identifiables symboliquement à travers les portraits de Maria, mère de Lolita, Benito le chef de la police dans l'île de Bahila, des diarafs de Thingue, de Varhoh, du traître dans l'Exil l'Albouri, de Monsieur Collins de la Décision, de Kené, l'épouse intrigante de l'Almamy Samori Touré.

Ces personnages là se retrouvent tout aussi présents dans la créations romanesques de Cheik Aliou Ndao . Ils sont Goor Gnag, Gorgui Mbodji. Les stigmates de leur nuisibilité et de leur parasitisme sur les superstructures des systèmes sont peints avec relief. Or, l'Afrique regorge de fils dignes, de cadres et d'intellectuels compétents pour assurer son décollage et son progrès mais ceux-ci restent maintenus trop éloignés des centres de décisions car, longtemps victimes d'ostracisme ou alors frileux d'entrer dans le Champ politique miné par divers traquenards et pratiques malsaines.

L'évolution du continent est hypothéquée justement par des politiciens peu scrupuleux qui l'ont pris en otage, l'exposant de fait à toutes les vicissitudes des temps modernes. La pauvreté ambiante et la vulnérabilité économique du continent en ont fait un lit propice à toutes les formes d'extrémismes dont l'irrédentisme recruescent.

La paupérisation croissante des populations n'est pas étrangère à la résurgence du séparatisme, au réveil des nationalismes et autres ethnicismes.

La perte de repères, l'absence de perspectives, constituent autant de motifs propres à développer des réflexes identitaires et à favoriser un cycle infernal de violences. La tuerie de Gouy Ndiouli entre frères de sang, le massacre indescriptible de Yang-Yang au sein d'un même peuple, la furie meurtrière de la soldatesque d'Amago, ont symbolisé les grandes tragédies de l'Afrique contemporaine.

A l'encontre de ceux qui déplorent l'irréalisme du théâtre historique, Cheik Aliou Ndao précise :

Je tiens d'abord à dire que c'est un faux débat et que ceux qui l'ont initié n'ont pas assez lu et ne savent pas ce qui se passe dans les autres pays. De plus, malgré tout le tapage fait ici autour du théâtre historique, seules dix pièces historiques valables ont été écrites au Sénégal. En fait ce qui se passe, c'est que toutes nos pièces ont pour cadre le XIX^e siècle et la résistance anticoloniale et c'est cela qui donne l'impression qu'on revient toujours au théâtre historique. Il se trouve que les pièces écrites pour la plupart à partir des années 60, sont des pièces de remises en question, fidèles aux aspirations des hommes d'aujourd'hui. On peut condamner une pièce historique si elle n'apporte rien au présent, si elle se limite à exalter ou dénoncer ce qui se passait il y a cent à mille ans. Malheureusement pour ceux qui me critiquent, il se trouve que ce n'est pas le cas chez moi. Dans mes pièces, l'histoire sert uniquement de point de départ. En réalité je m'adresse à mes contemporains. ³⁴⁸

Lylian Kesteloot fera remarquer que le thème de la critique de mœurs politiques sera souvent abordé sur un ton plus grave dans le théâtre actuel. Sous cette enseigne, on verra les dramaturges fustiger le fossé qui se creuse entre l'élite et la masse, la corruption des puissants et la révolte des peuples comme chez les insulaires de Bahila, le gaspillage, la course à l'argent, au prestige et au mépris de l'intérêt publique. Sous le maquillage de l'histoire, Cheik Ndao passe au peigne fin toutes les turpitudes de la vie politique, de l'Afrique moderne et leurs conséquences désastreuses sur le quotidien et l'avenir des peuples.

Le discours critique prend un accent d'autant plus pathétique qu'il interpelle au plus haut niveau ceux-là qui font et défont le destin du continent noir.

348. Ndao (Cheik) « Je m'adresse à mes contemporains » propos recueilli par Boubacar Boris Diop in Notre libraire la litt Sénégalaise n° 81 Oct. Dec 1985 - P. 97

Pourtant, le dramaturge semble nous dire aussi que l'intelligentsia noire africaine n'est pas exempte de reproches car si les politiciens véreux peuvent accomplir tranquillement leur forfait et se pérenniser au pouvoir, les éléments d'avant-garde à l'image de Jacques dans la Décision, de Lolita dans l'île de Bahila ou encore du marabout Thierno dans le Fils de l'Almamy, ont tardé à réagir, se complaisant dans l'indifférence douillette des citoyens paisibles de la République qui, s'ils ne se prélassent pas dans la luxure des situations de «rentes», ne partagent point encore la précarité ni l'insécurité des conditions économiques de la grande masse. Ils refusent de se « salir les mains ». Leur mutisme coupable devient de fait une complicité passive.

Cheik Aliou Ndao présente cette déliquescence et ces prototypes négatifs pour les opposer très rapidement en contre – exemples à toutes ces valeurs et vertus qui imprègnent, éclairent son œuvre dramatique et connotent positivement son message.

La pédagogie par l'exemple

Les attitudes des personnages devant les différentes situations dramatiques, leur tenue et propos face à l'événement tragique, ont traduit des messages riches en enseignements divers . La lecture des différentes conduites dramatiques, permet en effet d'apprécier la valeur des réponses proposées aux angoisses et interrogations qui naissent des crises.

Toutes ces leçons morales, philosophiques, politiques et civiques que les héros de Cheik Ndao nous font tirer , prennent leur source dans les préceptes fondamentaux de la tradition africaine.

Albouri, Samori, Karamoko, Pedro, Samba Laobé, les dignitaires du Saloum, Macodou, la linguère Madjiguène , les dignitaires du Saloum, Macodou, Ted, Jacques sont une oasis d'honneur, de nationalisme, de désintéressement, de courage et de liberté.

Si les conflits ont pour l'essentiel connu un niveau de violence d'une rare intensité, c'est précisément parce que ces personnages là, restent pénétrés d'un sens élevé du devoir et ont une haute conscience de leur responsabilité politique.

Sachant qu'il pourrait compter sur l'alliance et l'aide des autres souverains, certain de la supériorité militaire de l'ennemi, Albouri refuse de livrer son peuple au génocide quitte à s'éloigner de la terre ancestrale pour s'engager dans un exil presque aventureux. L'amour du peuple et de la patrie a commandé cette option. Et ceci d'autant plus que nul ne peut mettre en doute le courage du roi du Djoloff; lui qui a combattu sur tous les fronts les envahisseurs tant qu'il pensait l'équilibre des forces possibles.

Dans le conflit qui oppose le père au fils, chacun défend avec passion le choix qu'il croit le meilleur pour la communauté qu'ils dirigent. J'ai encore, le seul mobile qui les agite demeure la patrie et l'intérêt du peuple. Karamoko périra pour sa conviction alors que la porte du bonheur individuel lui était grandement ouverte ; pour y pénétrer il fallait simplement suivre la volonté paternelle et renoncer à ses idéaux. Dans le même registre, Maçodou prétend au trône du Saloum non pour assouvir des ambitions personnelles mais réaliser l'unité salubre qui seule, aurait pu avoir raison des oppresseurs. Pédro croupit en prison et ses partisans se tuent au combat uniquement pour sauver la république en danger sous le régime dictatorial d'Amago. Les princes du Ndoukoumaan savent que dans un combat inégal contre toute l'armée du Saloum, le rendez-vous de Guy Njulli est simplement suicidaire. Ils en ont conscience et sereinement acceptent d'aller vers une mort certaine pour un conflit qui ne les concernait peut-être pas directement. Seulement, ils n'ont pu se faire à l'idée de laisser seuls à leur sort des visiteurs qui étaient de surcroît leurs hôtes et cousins de sang. Les princes font jouer les règles de solidarité et d'assistance chères aux principes de vie traditionnels.

Face à toutes ces tragédies, les peuples à la base, ont exalté, soutenu et compris les philosophies politiques qui incarnaient au mieux dans l'honneur et la dignité, leurs aspirations profondes. Leur dévouement sans jamais être mécanique, est toujours fonction de la conviction qu'ils estiment avoir de la légitimité et de la justesse des causes défendues.

En vérité, les personnages « Cheik Ndaoïens » nous insufflent de belles leçons de patriotisme, de civisme, d'honneur, de dignité et de courage ; autant de vertus en souffrance dans les sociétés contemporaines négro-africaines.

Ces communautés actuelles sont en proie à toutes les formes de dérive dont les causes et les motivations réelles doivent être recherchées dans l'arrivisme et l'opportunisme d'une frange de l'élite préoccupée de pouvoir, d'intérêts matériels égoïstes et de promotion personnelle. Pour la sauvegarde de ces acquis frauduleux et illicites, elle fait feu de tout bois, devient violente, impitoyable et machiavélique.

Les héros tragiques de Cheik Aliou Ndao, par ce sens élevé du sacrifice pour l'intérêt commun, par l'amour de l'éthique et de la vertu, par cette générosité naturelle et ce dévouement spontané et désintéressé au service de leur peuple, n'ont rien à avoir avec la médiocrité au pouvoir dans bon nombre d'états de l'Afrique moderne. Et pourtant les portraits que le dramaturge dresse, ne versent point dans une idéalisation surréaliste bien qu'il proclame « créer des mythes ».

Ces statures, il les bâtit à hauteur d'homme et nous les présente comme des archétypes forts, pétris dans l'essence des valeurs de la tradition négro-africaine. Ici le didactisme du projet dramatique de Cheik Ndao procède d'un choix clairement affirmé qui ne souffre d'aucune ambiguïté d'interprétation. L'auteur lui-même martèle :

*il faut apprendre à se surpasser pour mériter de ses semblables une certaine considération. Notre société cultive chez l'individu la notion de courage devant les pires épreuves de la vie à l'image de nos ancêtres. Les sacrifices, le sens de l'honneur, le refus de la honte, la générosité, n'auraient aucun sens, aucune faculté de conviction si nos devanciers n'avaient déjà montré la voie.*³⁴⁹

Nous l'avons déjà indiqué, le procès de l'Afrique des indépendances a passé au peigne fin tous les travers identifiés par les créateurs africains. Qu'il s'agisse des poètes, des romanciers ou d'hommes de théâtre, au moins sur un point le constat reste unanime : les communautés négro-africaines modernes connaissent une crise aiguë des valeurs morales sans précédent. La catégorie d'âge, la première a en pâtir, demeure inéluctablement la jeunesse. Elle subsiste, demande à se former mais trouve difficilement des références dans le monde contemporain sur lesquelles s'appuyer pour mieux s'orienter devant une vie devenue de plus en plus complexe parce que parsemée d'embûches et de tentations de toutes sortes.

349 Ndao (Cheik) ; « le théâtre historique » OP. Cit. P. 87

La perte des valeurs, des repères, consécutive à l'implosion du substrat culturel miné par tous les maux précités, appelle à l'exhumation puis à l'exhibition de modèles, de socles solides de vertus et d'honneur, seuls aptes à galvaniser une jeunesse déboussolée, indifférente et blasée.

Le théâtre de Cheik Ndao, recrée, réinvente ces modèles qu'il «retaille», façonne à sa manière et nous les propose comme de puissants vecteurs d'humanité et de sagesse. Ces héros offrent de beaux exemples de civisme à la jeunesse. Christophe Dailly, dans une communication au colloque d'Abidjan en Avril 1970 notait :

*l'enseignement dispensé par le théâtre négro-africain est facile à assimiler, parce que non académique, car il s'agit d'un théâtre populaire. A peine le pas de danse esquissé qu'il est repris et amplifié par des milliers d'êtres. Il devient automatiquement le leur. Ici s'estompe la frontière entre le passé et le présent. Une Saison au Congo et L'Exil d'Albouri appartiennent à l'histoire tout court. Celle du peuple africain. Les enseignements tirés de L'Exil d'Albouri passeront par le tamis d'une Saison au Congo d'Aimé Césaire où ils prendront une coloration idéologique car l'actualité est plus engagée et plus militante.*³⁵⁰

L'échec des projets politiques mis en place depuis bientôt un demi-siècle, donne encore au continent noir un visage hideux de famine, de misère, de maladies et de mort. Il reste clair que les responsables d'une telle banqueroute, trouveront difficilement grâce auprès d'une jeunesse désabusée et inquiète. Elle n'aura plus aucune raison de croire à cette classe dirigeante, par conséquent, n'espère nullement déceler des modèles en son sein.

Au seuil du troisième millénaire, l'Afrique présente toujours le faciès de l'hydre. Cette déliquescence oblitère le legs ancestral et voile la lisibilité du référent traditionnel. Aussi, la tâche de restituer et de faire revivre le patrimoine historique s'impose – t-elle comme une mission sacrée et urgente pour les hommes de culture. Cheik Ndao a compris qu'il faut au plus vite abreuver et fortifier la jeunesse à la source fertile des valeurs de la tradition pour escompter la réarmer et la préparer correctement à ses futures responsabilités.

350. Dailly (Christophe) ; « L'histoire » communication in Actes Colloque d'Abidjan sur le théâtre négro-africain - Avril 1970 - P. 92.

Dans ce sens le professeur Madior Diouf constate que :

la réhabilitation des résistants s'accompagne du souci d'exprimer des aspirations actuelles. Les dramaturges ont fait des résistants ce qu'ils souhaitent que les chefs modernes soient . Par là, la retrojection est déjà une forme de critique du présent qui s'est jamais élevé à la grandeur du passé si bien que l'écrivain créateur rêve d'une grandeur plus belle et la retrouve par la magie de son art dans le passé national. Le dramaturge en combattant une histoire injuste, se veut éducateur guide modeste mais sûr du grand public sur le chemin de l'honneur. Thierno BA, Djibril TAMSIR NIANE, Mamadou Seyni MBENGUE ont rejoint Cheik Aliou Ndao sur ce front des créateurs du beau pour les nourritures spirituelles et l'édification. Leurs rêves généreux sur les voies du salut sont projetés sur des figures du passé. C'est un phénomène de retrojection dans la création littéraire. ³⁵¹

Au delà de l'exemplarité éprouvée dans la tenue des hommes, soulignée avec force par la composition dramatique et rendue plus sensible par la représentation spectaculaire, le message a, paradoxe, révélé la supériorité des institutions et systèmes d'organisation de certaines monarchies au plan démocratique sur le fonctionnement des états modernes – vers 1850, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, le royaume du Saloum, à travers les grandes charges confiées aux différents dignitaires et les importantes prérogatives qui leur sont accordées, applique naturellement le principe même de la séparation des pouvoirs, fondement de toute société démocratique.

La monarchie du Saloum n'est pas absolue et ne cède pas au roi, l'autorité pleine et entière. Il lui dresse des garde-fous "institutionnels" incarnés par les dignitaires, véritables remparts contre toute forme de dérive sociale ou politique . La mise en œuvre d'autres modes de prises de décisions par le biais des conseils, d'assemblées de sages, apparaissent comme autant de procédés subtils de renforcement de la démocratie au Saloum .

351 DIOUF (Madior) ; « le théâtre francophone d'Afrique noire depuis 1960 » OP. Cit
P. 150 - 151

Cheik Aliou Ndao pense d'ailleurs que le metteur en scène de Guy Njulli pourra choisir certaines parties et les montrer de façon autonome, *en mettant peut-être l'accent sur le fonctionnement démocratique de nos sociétés où un Roi comme Samba Laobé ici, ne pouvait agir selon son plaisir. J'ai voulu surtout montrer la solidité politique de nos royaumes d'Antan. C'est pour faire sentir que nos sociétés actuelles où on parle beaucoup d'élections démocratiques, ont des leçons à recevoir de ces sociétés que l'on qualifie avec mépris de féodales.*³⁵²

Pour toutes ces raisons, le message délivré par le théâtre de Cheik Aliou Ndao, transmet au jeune africain les rudiments de sa culture, éveille chez lui l'admiration lorsque l'obstacle est vaincu par l'homme. Plus l'effort collectif est grand, plus l'enfant et même l'adulte ont le désir de l'imiter ; nous avons dès lors la pédagogie par l'exemple. Les angoisses existentielles auxquelles font face ses personnages appellent des attitudes et des actions sans ambiguïtés, lesquelles constituent autant de réponses à cette problématique de la liberté qui traverse littéralement son œuvre. De par sa thématique au plan d'ensemble, de par son écriture simple, tout à fait poétique du reste, l'auteur nous indique que l'honneur et la dignité constituent le socle sur lequel nous devons bâtir notre existence. Moustapha Mbaye chef de la division d'art dramatique à l'Ecole Nationale des Arts (E.N.A) et par ailleurs membre fondateur d'ATL'ART, une association culturelle et artistique, fait remarquer que : *l'honneur et la dignité, ces deux notions, ces deux valeurs fondamentales doivent conférer à tout individu son statut d'être humain et la fonction dynamique d'agent social. Ces valeurs dont il est lui-même pétri, lui Cheik Ndao, qu'il transpose comme une sorte de transfert d'identité l'amènent à trouver des prototypes dramaturgiques absolument opératoires: ainsi Alboury pour l'honneur et l'indépendance du royaume. Jacques pour l'émancipation des noirs et la justice. Almamy pour l'identité africaine et la conscience politique apte à lutter contre toute forme d'aliénation. La dramaturgie de Cheik Ndao se veut l'expression du culte de l'honneur et de la dignité humaine. Sans vouloir faire un parallélisme de mauvais aloi, notons tout de même que les personnages de Cheik Ndao, à bien des égards, sont ou peuvent être apparentés aux héros Cornéliens pour le sens élevé de l'honneur et du devoir accompli*³⁵³

352. Ndao (Cheik Aliou) ; "Je m'adresse à mes contemporains" OP. Cit. P. 97

353. Mbaye (Moustapha) ; "l'œuvre théâtrale de Cheik Ndao : quelques éléments dramaturgiques", contribution à l'étude, recueillie par moi-même.

Pour qui connaît la modestie de l'homme, nous trahisons sa pensée pour peu que nous avancions qu'il aurait la prétention du moralisateur et se serait érigé en donneur de leçons. Pourtant le théâtre vit de morale. Toute grande œuvre dramatique suppose une question de morale et la suggère. Mais, il ne s'agit pas de transformer le théâtre en sermon moralisateur. La morale doit se dégager d'elle-même, du processus dramatique sans qu'il soit besoin de l'explicitier. Il s'agit plus d'incarner des dilemmes, de faire vivre des tempéraments que de donner des leçons. En substance, Eugène Ionesco pense que la leçon du théâtre est au delà des leçons.

Force est de reconnaître que le message dramatique de Cheik Ndao, même s'il n'est pas la « potion magique » qui apporterait remède aux différents maux qui fragilisent l'Afrique moderne, se trouve puissamment chargé de préceptes, de codes de conduite qu'il ne réclame qu'un public large à son envergure pour en recueillir et méditer toute la philosophie de l'existence et toute la vision de la vie si minutieusement choisies dans ce que la tradition offre de meilleur à ses héritiers. Son message reste si fécond de vertus cardinales et de valeurs fortes qu'un public avide d'existence saine et propre, rapidement s'en approprierait pour en faire un bréviaire d'éthique et de déontologie.

4.2 - Le public

C'est presque un truisme de dire que l'art théâtral trouve son essence dans la représentation et qu'il n'y a pas de représentation sans la présence d'un public qui lui donne vie et y adhère par son regard et sa pensée même par moment lorsque le spectacle est prenant, par une participation physique plus active.

Or, aujourd'hui, l'un des grands problèmes du théâtre négro-africain d'expression française demeure la nature de son public. La distorsion est sensible entre la qualité des spectacles présentés, les moyens gigantesques qu'ils engagent et la modestie du public. A n'en point douter, un tel phénomène réduit considérablement l'ambition qu'il se fixe, amoindrit l'impact et l'influence qu'il pourrait exercer au sein des masses. A l'analyse, le théâtre africain moderne reste encore élitiste.

L'avènement d'un théâtre populaire, concept galvaudé en notre sens un peu partout dans les colloques, séminaires et débats qui s'ébauchent dans ce cadre, se limite hélas aux intentions proclamées et aux vœux pieux. La réalité sur le terrain spectaculaire est absolument décevante. Pourtant l'engouement des africains pour le théâtre n'est plus à démontrer. Il remonte du fonds des âges. Pour des peuples de civilisations orales, l'expression théâtrale constitue à l'évidence, un mode de transmission idéal du patrimoine communautaire.

Barthélemy montre que le théâtre est avant tout la chose du public.

Aussi doit-il répondre à ses préoccupations. C'est ainsi que dans les villages, il existait autrefois presque partout cette connivence perpétuelle entre foule et acteurs. La société africaine traditionnelle est une totalité qui regarde presque dans la même direction : elle participe des mêmes des mœurs, des mêmes conceptions philosophiques, économiques, du même niveau culturel. Et, pour cette communauté chaque représentation théâtrale est une réflexion de son univers ou d'une partie de son univers. En gros, dans le théâtre rituel, le temps est aboli parce que 'il n'y a pas rupture, mais continuité, permanence dans la vision du monde. Il n'y a pas aussi cet espace qui structure la collectivité.

D'abord les manifestations ont lieu sur la place du village, et en plein air, ce qui permet l'accès de tous au spectacle et communion spontanée: ici très souvent tout assistant peut être acteur. Ainsi, au beau milieu de la danse par exemple, un spectateur peut surgir et rythmer des pas de danse. Il n'y en aura pas à cause des considérations économiques.

En effet, il n'existe aucune contribution financière pour participer aux spectacles. Donc, il n'y a pas lieu de distinguer des catégories sociales ; riches et pauvres se mêlent et communient fraternellement dans la même atmosphère, et ce, d'autant plus que les obstacles linguistiques sont également nuls, même si plusieurs niveaux de compréhension peuvent apparaître à cause des différences d'âges ou des facultés d'assimilation.

Barthélemy Kotchy précise :

*dans les villages, presque tout le monde a reçu une formation pouvant l'aider à appréhender les pas de danse, les signes ; les sons de tam-tam, les mythes. Ici donc, le théâtre apparaît comme phénomène d'unité, il semble assez bien répondre à la structure de la société collective*³⁵⁴

A ce titre, il a toujours bénéficié d'une attention particulière de la communauté qui en a fait un moyen de détente et de communion.

Aujourd'hui encore, l'Afrique moderne lui voue la même considération. Il ne suffit que de se référer à la passion des sénégalais pour un de ses dérivés le "téléfilm" pour le constater. En effet les "dramatiques" qui passent hebdomadairement à la télévision suscitent une véritable passion populaire.

Lors de la représentation de l'Exil d'Albouri, le théâtre Sorano avait fait salle comble et pourtant on en était à la troisième mouture. Le public était composé en majorité de lettrés (fonctionnaires de l'administration, étudiants, élèves). Néanmoins, on notait une forte présence d'analphabètes. Des adultes pour la plupart. Nous allons nous intéresser à la réaction de la deuxième catégorie pour deux raisons essentielles. La première, c'est que dans un pays comme le Sénégal où les 70 % de la population restent illettrés, la minorité présente à Sorano, constitue un échantillon qui permet de vérifier les chances de réussite, l'audience que le théâtre négro-africain d'expression française peut avoir à ce niveau. La deuxième raison, analyse la réaction de cette masse analphabète et tente d'expliquer son engouement pour les pièces historiques même écrites dans une langue qu'elle ne comprend pas.

354. Kotchy (Barthélemy) ; "Théâtre et public" in Actes Colloque d'Abidjan le Théâtre négro-africain 15-29 Avril 1970 P. 176.

On s'aperçoit qu'elle se bouscule aux portes du théâtre Sorano à chaque fois qu'il y a à l'affiche une pièce historique. Cheik Aliou Ndao se pose la même question :

*Comment expliquer que le seul nom de Lat-Dior, d'Albouri fasse affluer tout le peuple, venu parfois des faubourgs vers le théâtre Sorano au centre de Dakar ? Pourquoi les gens ne sachant pas lire en français viennent assister à ces représentations ? Ne devons nous pas chercher la réponse dans la place de l'histoire dans notre culture ?*³⁵⁶

Bien que l'obstacle de la langue soit un obstacle sérieux, elle n'a pu retenir l'élan d'une population désireuse à travers l'histoire de retrouver les marques authentiques de sa culture nationale.

L'habileté et l'originalité intelligente des mises en scènes aidant, elle a adhéré à la représentation avec une telle force qu'elle a insufflé une dynamique insoupçonnée au spectacle. Les formes du langage dramatique retrouvées à travers le décor matériel, sonore, la gestuelle, l'expression corporelle auront suffi à provoquer la communion. Mais que ceci ne soit pas l'arbre qui cache la forêt. Il faut reconnaître qu'entre l'envergure du dessein didactique des créateurs, des hommes de théâtre en général et la faible influence de la réalité scénique de leurs œuvres, l'écart est considérable. Le théâtre est encore réservé à une minorité de privilégiés en Afrique.

Jacques Chevrier résume bien la situation :

*la dislocation des rapports sociaux résulte elle-même de l'éclatement de l'espace traditionnel ; avec l'exode rural, le village s'est ouvert sur la ville et le théâtre y occupe désormais un lieu fixe et consacré. Cette salle fermée dans laquelle il faut payer pour entrer, le dispositif scénique qui sépare les spectateurs des acteurs, enfin le fait qu'on y parle une langue étrangère pour 70 % de la population, sont autant de raisons propres à éloigner les africains d'un théâtre qui, de fait, tend de plus en plus à fonctionner surtout pour une élite privilégiée*³⁵⁷

356. Ndao (Cheik Aliou) ; "le théâtre historique " OP. Cit. P. 87

357. Chevrier (Jacques) ; Litt. Nègre. Paris, Armand Colin, 1984-P. 160

On comprend donc pourquoi les écrivains s'efforcent actuellement de redonner au théâtre négro-africain, sa forme et sa fortune populaires Art vivant, langage extrêmement direct et bien reçu par les peuples des pays sous-développés pour paraphraser Aimé Césaire, le théâtre, pour jouer son véritable rôle et gagner une large audience auprès des masses réalisant ainsi un impact salubre, a besoin de nouvelles orientations que le professeur Madior Diouf campe ici pertinemment :

les solutions aux problèmes esthétiques du théâtre sont à enrichir et à affermir. La question de l'impact est la plus épineuse : le théâtre sénégalais est aujourd'hui le théâtre d'une partie des 40 % des privilégiés de notre peuple sur le plan de l'instruction. La question recoupe celle d'une philosophie, d'une politique nationale de culture. Elle est affaire de gouvernement, question d'option fondamentale. Mais le besoin d'épanouissement par le théâtre ne peut attendre la scolarisation totale.

*De là, la nécessité d'organiser le théâtre dans les langues nationales car il existe spontanément et nul dans aucun peuple ne peut se targuer de l'avoir créée. Le peuple secrète les formes de son salut dans tous les domaines. Ainsi gouverner, c'est rationaliser ces formes et les rendre profitables à tous. L'impact des pièces dans le public, le grand public, n'est pas toujours ce qu'il devait être. Le véhicule de la langue de création y est pour quelque chose. C'est pourquoi les africains ont à résoudre cet autre problème général qu'est le théâtre populaire, en plus des questions d'esthétiques théâtrales. Ces dernières relèvent de la compétence des dramaturges mais la question de la langue de création et du théâtre populaire concerne les options fondamentales de la politique. Que chacun fasse son devoir pour que le théâtre contribue au bonheur des africains.*³⁵⁸

Pour redonner au théâtre négro-africain sa forme populaire d'antan, il faudra résoudre l'obstacle sérieux de la langue. Et ceci ne signifie pas qu'il faille absolument supplanter le français comme langue de création. Que vaille que vaille, l'écrivain négro-africain doit créer dans les langues nationales. On n'impose pas à un artiste ses moyens d'expression et d'inspiration. L'écrivain crée dans la langue qu'il pense le mieux traduire ses émotions et ses sensations.

358. Diouf (Madior) le théâtre francophone d'Afrique noire depuis 1960" O.P. Cit.P.161-162

Au summum de son art et se sachant à l'étroit en français qui ne lui a pas permis d'exploiter et détailler pleinement son génie artistique, Cheik Aliou Ndao dira :

*Je vais cesser d'écrire en français car il n'arrive plus à habiller
mes émotions*³⁵⁹

Naturellement, le créateur doit s'exprimer dans sa langue qui puisse rendre compte le mieux de son talent esthétique. A la question de savoir pourquoi vous écrivez en français, Léopold Sédar Senghor répond :

*J'écris en français parce que je pense en français.*³⁶⁰

Le problème n'est pas à ce niveau. Nous estimons que l'essentiel, c'est de mettre en place des projets politiques viables et pertinents, aptes à assurer la promotion véritable des langues nationales et par voie de conséquence à favoriser le développement dans la littérature négro-africaine, de structures et cercles spécialisées de traduction des œuvres de n'importe quelles origines linguistiques.

Encourager la traduction revient à valoriser les langues nationales et à les hisser à une hauteur intellectuellement élevée dans la conceptualisation. Nos langues sont capables d'exprimer toutes les subtilités langagières. Ce fut le combat du professeur Cheikh Anta DIOP sa vie durant. Encore, faudra-t-il renforcer, former et réveiller les compétences linguistiques de tous les compatriotes en dépassant l'alphabétisation et l'initiation de base par une politique promotionnelle efficiente des langues nationales qui explorerait les pistes de recyclage les plus performants, les plus rapides et les plus élargis possibles.

L'émergence des circuits de traduction et de traducteurs qualifiés, est à ce prix. Une bonne rentabilisation commerciale des œuvres traduites et une ample diffusion, ferait le reste. Rêvons de toute l'œuvre de Shakespeare en Woloff ou la poésie du Khali Madiakhaté Kala ou Lolli ou Tataan de Cheik Ndao en français et en Anglais.

359 Ndao (Cheik Aliou), propos recueilli par moi-même à l'Ecole normale de Dakar lors de la rencontre des écrivains sénégalais avec le public, le 30 avril 1997.

360. Senghor (Léopold) ; Interview recueillie par Catherine Leroux Mai 1978 pour l'émission radiophonique RFI Radioscopie.

L'écrasante majorité de nos concitoyens rencontreraient les génies artistiques des autres peuples et enrichiraient en retour le patrimoine littéraire de l'universel du même coup, sortant ainsi la littérature en langues nationales du ghetto culturel dans lequel l'oralité figée et la marginalisation de celle-ci, l'ont trop longtemps enfermée.

La version Woloff du Sang pour un trône, Guy Njulli, montée le vendredi 22 juin 2001 à 21h 30 en grande première par la Compagnie nationale Daniel Sorano, a donné l'occasion de vérifier l'envoûtement exercé par l'abstraction subtile et la finesse du woloff, parler agréablement théâtral et dramatique. Le montage a permis de mesurer l'impact de la pièce sur le public. La salle du théâtre à moitié pleine, n'a pas connu l'affluence des grands jours. Deux raisons peuvent être avancées au moins pour expliquer cette demi-teinte : une publicité timide de l'événement, l'éloignement du cadre de la représentation des zones d'habitation populaires. Entre autres raisons, l'heure choisie (21h) et la cherté du coût du spectacle qui induit le billet d'entrée et les frais de transport.

En majorité, le public était composée d'intellectuels, des autorités de la classe politique, des personnalités nanties de la cité et du monde artistique et littéraire. En somme, c'était l'élite qui se trouvait encore présente.

Après avoir résolu la problème de la langue, le théâtre doit urgemment renouer avec le grand public pour espérer agir sur la conscience collective, sur la grande masse humble, cible privilégiée de son message. Il reste certain que le réserver simplement à la récréation et à la détente des "grands" de ce monde, c'est à tous points de vue, désacraliser sa portée didactique.

Jean Giraudoux dramaturge français contemporain soutient :

*le théâtre est la seule forme d'éducation morale ou artistique d'une nation. Il est le seul cours du soir valable pour adultes et vieillards et le seul moyen pour lequel le public le plus humble et le moins lettré peut être mis en contact avec les hauts conflits*³⁶¹

361. Giraudoux (Jean) "le théâtre didactique" in la revue des temps modernes 3^e trimestre juin 77. P.48

Ce rôle pédagogique confère au théâtre une dignité particulière . Ouvrir les portes du théâtre au grand public, c'est repenser stratégiquement tout le dispositif organisationnel de la représentation, c'est mieux réfléchir sur de nouvelles formes de réalisations spectaculaires les plus adaptées possibles aux habitudes et aux réalités culturelles et économiques des masses populaires.

Dans ce cadre, l'emplacement et la configuration des lieux théâtraux de nos jours dans les grands centres urbains doivent être revus et corrigés si nous tenons à restaurer l'art dramatique dans et pour le peuple.

4.3 - Les lieux théâtraux

Nous avons déjà montré qu'en Afrique traditionnelle, il n'y avait pas un lieu spécifique réservé au théâtre. L'aire circulaire, la vaste étendue du village devenait un espace polyvalent conçu pour la palabre, les rencontres et pour les différentes cérémonies communautaires. Aucun dispositif particulier n'y était dressé pour le théâtre. L'ordinaire et la nudité de l'espace procurent liberté et mobilité aux acteurs et spectateurs qui s'y meuvent à leur guise dans une parfaite communion et une totale solidarité. Avec la colonisation, les métamorphoses intervenues déstructurent et désagrègent l'organisation collective et les systèmes de valeurs. Les villes naissent, bâties à l'image de la ville métropolitaine et la démographie galopante précarisent le cadre de vie.

La nouvelle cité semble une reproduction miniaturisée, en somme une pâle copie des mégapoles européens.

On y transpose dans un vaste processus d'aliénation, tous les symboles physiques et culturels de l'occident qui vont demeurer tels quels bien au-delà des indépendances.

Les rares salles de théâtre par leur exigüité, limitent l'affluence. Désormais ne vont au théâtre que ceux qui sont à même de payer leur transport et le prix du spectacle.

L'obstacle spatial et économique fausse aussi le jeu de la participation. En outre l'architecte de l'espace scénique à l'intérieur de l'édifice théâtral est un sérieux écran. Barthélemy Kotchy constate que :

faute de scène circulaire, l'acteur rompt en partie le public ; le théâtre ne devient plus totalité, c'est à dire à la fois intériorité et extériorité, mais particularité, extériorité puis qu'il ne se situe plus au milieu de cette foule qui ou lieu de la vivre pleinement, le devine. C'est pourquoi, il ne fait presque plus foule et il n'est pas foule. Il est donc un peu comme l'auteur qui échappe au public parce qu'en réalité il ne compose plus avec le peuple car son œuvre est en général une projection de sa vision, vision qu'il arrive par son génie créateur à imposer à une partie de la collectivité³⁶²

Pour traduire leur volonté de développer la culture nationale, les nouvelles nations indépendantes d'Afrique, construisent une ou deux salles de spectacle de prestige et les érigent en compagnies nationales. Ces salles gigantesques qui rivalisent avec les grands théâtres européens n'ont guère intégré les spécificités culturelles négro-africaines en matière d'organisation de l'espace scénique. La structure interne avec plateau surélevé, scène à l'italienne séparée nettement de l'emplacement réservé aux spectateurs, constitue la configuration consacrée de ces lieux, en rupture manifeste avec les conceptions traditionnelles du spectacle.

Au Sénégal, en dehors du théâtre national Daniel Sorano, toutes les autres salles secondaires des centres culturels et des théâtres de verdure des municipalités dans les régions, en plus de leur inadaptation technique au théâtre (plateau étroit, salle avec écho, absence d'éléments de régie, coulisses et loges inexistantes, sonorisation défectueuse etc.), demeurent des bâtisses navrantes d'incohérences architecturales, impropres à l'art scénique. Rien ne les prédispose vraiment à la représentation théâtrale. On finit souvent par en faire des salles de conférences et d'activités politiques.

362. Barthélemy Kotchy ; "théâtre et public" in Actes du colloque sur le théâtre négro africain - Abidjan avril 1970 P. 177

Or, il était possible depuis l'acquisition des indépendances de construire dans les centres d'animation culturelle des grands quartiers populaires et des fortes agglomérations rurales, des aménagements moins coûteux à forme circulaires dans les vastes cours de ces terrains.

Couvertes ou non, ces surfaces au centre desquelles, à l'image des "rings de boxe", des plateaux larges, moyennement surélevés, seraient dressés avec des dispositifs techniques légers et subtils conviendraient parfaitement.

La réalisation des théâtres de verdure, était pertinente s'ils étaient multipliés partout dans les zones d'habitation à forte densité et si le projet politique qui les avait conçus, était allé jusqu'à au bout de sa logique. Il fallait apporter ces correctifs techniques suggérés et les adaptations culturelles nécessaires.

Leur édification sous la forme que nous avons indiquée, demeure aujourd'hui l'un des facteurs prépondérants pour faire revenir le grand public au théâtre. Le concept de théâtre populaire aura un sens si on arrive à implanter l'art dramatique au cœur des masses au lieu d'attendre que celles-ci fassent "le parcours du combattant" avec leurs moyens dérisoires pour parvenir à ses enceintes. Pour autant que les projets politiques veuillent réhabiliter le théâtre, ils consentiraient à ces investissements modestes bien répartis géographiquement, au lieu de s'épuiser en dépenses colossales pour réaménager, moderniser et suréquiper des salles fréquentées juste par une élite nantie ou une coterie de citadins privilégiés.

Quand bien même l'édification d'un ou de deux grands théâtres d'envergure s'imposerait ne serait-ce que pour servir de vitrine culturelle nationale à vocation diplomatique, ils ne doivent être l'arbre ou les arbres qui cachent la forêt du dénuement ou de l'indigence infrastructurelle théâtrale. Le théâtre doit occuper des aires géographiques plus vastes aux dimensions des "arènes de lutte" avec une simplification maximale de l'arsenal matériel et technique et son espace circulaire, favoriser une mobilité aisée de la foule.

Hermantier précisait que la tournée de la troupe nationale Daniel Sorano à l'intérieur du Sénégal sur les stades et les arènes de lutte avait drainé trois à quatre mille spectateurs par représentation.

Le professeur Ousmane Diakhaté estime que l'espace et le public constituent des éléments de la représentation dramatique. Le théâtre peut se passer de tout sauf de ces deux facteurs indispensables. L'espace de jeu qui est l'élément auquel le public est le plus concrètement confronté, fait aujourd'hui l'objet de grandes remises en cause par de nouvelles conceptions théâtrales. Le théâtre, selon le professeur Diakhaté, étant un art universel, la conception originelle de représentation de l'espace dramatique est la forme circulaire. L'espace théâtral facilite la communion où chacun a besoin de l'autre pour renforcer ainsi les forces spirituelles et humaines indispensables à la cohésion de la collectivité unie par un destin commun.

En Afrique, l'homme n'est rien sans le groupe ; en son sein, il trouve équilibre et épanouissement social et religieux. Le "Gew" rapproche le spectateur de l'acteur, qui par le jeu et la proximité, communique intensément. Une technique de jeu maîtrisée, facilite cette interprétation. L'espace circulaire, expression dynamique de la cohésion sociale des forces religieuses et sociales, figure partout dans l'environnement de l'univers négro-africain.

L'évolution du théâtre occidental montre que la représentation dramatique, en perdant son aspect de fête collective et religieuse, perdra du même coup cette fusion salutaire qui faisait communier les acteurs et les spectateurs. Le professeur Ousmane Diakhaté dira :

dès l'apparition de la scène à l'italienne" se produit une rupture qui voit la partition de l'espace théâtral en deux aires : la scène, plateau surélevé où évoluent les acteurs et la salle, espace réservée au public. L'adoption d'une telle architecture théâtrale brise, de fait l'intimité naguère réalisée entre spectateur et acteur et s'adapte mal au contexte africain.

*Dès lors, il est urgent pour que le théâtre se développe et touche le plus grand nombre que les artistes dramatiques et les techniciens de la scène, réorganisent en l'harmonisant à nos valeurs, l'espace théâtral*³⁶³

363. Diakhaté (Ousmane) ; "De l'espace théâtral" in Annales de la faculté des lettres et sciences humaines, 1989 n° 19. P. 151-58.

L'évolution de la compagnie du théâtre national en rapport avec la mission qui lui était confiée à sa création, révèle que l'option d'un théâtre ouvert au grand public, reste la seule viable au Sénégal.

Le témoignage de Raymond Hermantier est exhaustif sur ce plan :

la direction du théâtre national Sénégalais a été confiée à Maurice Sonor Senghor qui est, avec Keïta Fodeba l'un des premiers animateurs qui firent découvrir au public européen les ressources de l'expression dramatique négro-africaine. La compagnie nationale d'art dramatique fut constituée officiellement en 1965. Elle coïncide avec l'ouverture du théâtre National Daniel Sorano. La démarche vers un théâtre populaire fut longue. Le mérite de Sonar et de son équipe s'appuie sur la volonté, la ténacité, la discipline pour constituer une compagnie homogène capable d'interpréter les œuvres des auteurs africains et de révéler à un public très divers les œuvres du répertoire des auteurs africains et de révéler à un public très divers, les œuvres de répertoire universel.

En 1968, l'indice de fréquentation du théâtre National Sorano était de sept cents (700) spectateurs par séance. Il est élevé à mille deux cents (1200) en 1970.³⁶⁴

Trente et un ans (31) après en 2001, la représentation de la version Woloff de Guy Njulli a donné approximativement lors de la grande première approximativement trois cents (300) spectateurs. Une nette régression due essentiellement aux facteurs déjà indiqués, liés à la dégradation drastique du pouvoir d'achat des sénégalais et à l'éloignement de Sorano par rapport aux fortes agglomérations de la capitale.

364. Hermantier (Raymond) : "l'art dramatique et l'animation culturelle au Sénégal" in Colloque d'Abidjan Avril 1970 P. 156 - 158.

Au début des indépendances, l'intention politique qui avait présidé à la création par le ministère de la jeunesse et des sports d'une structure d'animation du théâtre de brousse a été bonne .

Raymond Hermantier signale que :

*Plantant leurs tréteaux à kahone, Sibassor ; jouant le plain pied au cœur du public, transformant en village, en case, en port de pêche, les scènes des maisons de jeunes et de la culture, se lançant dans les rues, sur les routes, sur les pistes en de joyeuses parades, les animateurs du théâtre de brousse offrent aux populations des spectacles puisant la source de leur inspiration dans la vie même du village. Leur répertoire d'une grande richesse : danses traditionnelles, chants, saynètes improvisées qui appellent le public à participer au jeu. Les formations les plus entraînées jouent les grandes œuvres de l'épopée sénégalaise. Une place de premier plan est donnée aux farces d'inspirations locale. On combattra l'influence néfaste des charlatans, en les présentant au public*³⁶⁵

Une décennie après, les cercles d'animation disparaissent. L'expérience n'a pas été poursuivie. La volonté politique à l'origine de ces créations a été récupérée ailleurs par des préoccupations de survie provoquées par une gestion gabégique du pays. Elle aura d'ailleurs raison de tous les projets culturels pertinents mis en place au Sénégal.. Les arguties servies tentent de faire croire que la culture est un luxe quand les questions économiques deviennent cruciales. Paradoxe, prétextant une conjoncture difficile, elle procède à des gels budgétaires relatifs à la culture tout en comprenant parfaitement et en martelant très fortement que *la culture est au début et à la fin du développement*³⁶⁶

En somme, repenser les lieux théâtraux, c'est agir efficacement à trois niveaux : la stratégie d'emplacement, l'architecture et l'accès. Aujourd'hui exiger de nos Etats aux conditions économiques cahotiques la construction partout dans le pays de salles de spectacles modernes, c'est à la limite, verser dans l'utopie et prêcher dans le désert.

365. Hermantier (Raymond) ; "l'art dramatique et l'animation culturelle au Sénégal"
OP. Cit. P. 161.

366. Formule célèbre au Sénégal créée par Léopold Sédar Senghor premier président du Sénégal indépendant et repris souvent par son successeur le président Abdou DIOUF

Par contre, leur suggérer non pas de reconvertir mais d'intégrer et de monter partout dans les aires de jeu, stades, terrains de loisirs, arènes, espaces verts, camps d'aération ou toute autre surface de rencontre et de plaisance, des plateaux fixes ou démontables sous formes de tréteaux ou d'estrades bâties, c'est faire de notre point de vue, une proposition réaliste, la seule apte à résoudre la problématique de la popularité du théâtre en milieu rural comme urbain.

Elle a l'avantage d'engager des moyens modestes.

L'architecture de ces larges plateaux à forme circulaire, peut être conçue en ville de manière à recevoir en cas de besoin, un dispositif mobile et léger de sonorisation et d'éclairage. Ce décroisement du lieu théâtral, sa vulgarisation dans pays, loin de le désacraliser, le ramène à sa fonction première celle d'être avant tout un cadre de dialogue et communion. En tout état de cause, en libérant son accès au grand public qui ne dépayse plus en sein, car niché au cœur de son environnement naturel, en retrouvant sa géométrie chaleureuse d'échanges, l'espace théâtral redevient ce sanctuaire de vie et d'espérance auquel la tradition culturelle nègre l'avait élevé. Nous rêvons de le voir partout essaimer sous cette forme.

Le nouveau phénomène qu'est l'urbanisation de type occidental, crée un hiatus entre sa propre architecture et l'architecture théâtrale traditionnelle africaine. L'architecture scénique héritée de la colonisation, ne correspond pas aux données fondamentales de notre espace scénique. En effet, dans l'esprit de l'africain, le rond est une donnée conceptuelle qui se projette dans le réel et se concrétise.

Alioune Oumy Diop précise :

il faudrait utiliser avec discernement le patrimoine architectural imposé par la colonisation et réinventé l'espace scénique, ainsi que les formes d'expression. Cette réinvention ne doit pas être une formule figée, un système rigide. Elle doit être une réinvention des problématiques, car ce qui importe avant tout, c'est le contenu du spectacle, c'est l'expression du besoin public. C'est seulement à partir de ce besoin qu'on peut concevoir une architecture adéquate³⁶⁷

367. DIOP (Alioune Oumy) ; le théâtre traditionnel au Sénégal Dakar. NEA 1990.

Un lieu polyvalent à usage multiple, simple, sans structure discriminatoire, conviendrait parfaitement à toutes les formes d'expression du théâtre négro-africain. Cependant, en dehors des lieux théâtraux, la popularisation du théâtre moderne, implique une réflexion sur les questions de moyens et sur des stratégies de diffusion.

4.4 - Les moyens et la diffusion

Nous n'allons pas nous étendre très largement sur ces aspects certes un peu en périphérie de notre sujet mais tellement essentiels pour le futur du théâtre négro-africain qu'ils méritent d'être soulevés et analysés. En effet, nous ne pourrions clore cette étude qui porte sur un pan du théâtre négro-africain moderne sans faire un état des lieux très sommaire du reste nous permettant de visiter succinctement pour le cas précis du Sénégal que nous maîtrisons mieux, la situation du monde artistique et littéraire à qui est dévolu la mission de propager et développer la quatrième art dans le pays.

Le potentiel humain : il est immense et souvent insoupçonné ce que notre pays recèle dans ce domaine. Les négro-africains grandissent comédiens. Ici, encore, c'est la tradition qui nous fournit les raisons de cet état de fait. L'éducation traditionnelle sans porter atteinte à la liberté individuelle, privilégie par dessus tout la vie collective, la notion de groupe .

Dès qu'il peut marcher, dès la tendre enfance donc, l'enfant s'éloigne du giron maternel et familial pour aller retrouver ses pairs dans les rues, les places publiques. Spontanément, il intègre sa classe d'âge. dans ces cercles qui se créent par catégories d'âge, les jeunes s'initient à toutes sortes de jeux à caractère imitatif où prédominent mimiques, pantomimes, sketches, mimodrame, chants, gestuelles, danses etc.

Le conte vivant des adultes, toutes ces cérémonies d'expression collectives et spectaculaires (le Ndëp, le Taxuran, le Bawnaan, le Bekëte, le Mband) auxquelles les enfants sont obligés de prendre part tout le temps, les préparent et les prédisposent fatalement à l'interprétation.

L'oralité des civilisations africaines et le passage obligatoire à la case de l'homme aidant, l'enfant devient un comédien accompli à l'adolescence. Le développement de ces facultés artistiques est stimulé par la nature d'un milieu ouvert qui exalte les valeurs de solidarité, réprime la réclusion et fonctionne comme de véritables vases communicants. La transmission orale du patrimoine incline inévitablement à l'acquisition des grandes qualités de communicateurs.

De fait, la jeune personnalité de l'enfant forgée dans cette culture vivante d'échanges permanents, de cérémoniaux, de palabres continues, se forme empiriquement à l'art dramatique. Elle n'aura pas besoin d'écoles spécialisées pour s'accomplir. Il n'est pas étonnant dès lors que nos sociétés regorgent de comédiens de talent n'ayant reçu aucune formation théorique de base à travers les structures d'enseignement moderne du théâtre. A sa création en 1965, la compagnie nationale Daniel Sorano n'eut point de peines à recruter danseurs, chanteurs, comédiens et musiciens de grande dimension. Beaucoup parmi eux, furent d'ailleurs des artistes polyvalents. Cette première génération fit au début des indépendances la gloire du théâtre Sorano.

Les mutations en cours désagrègent les valeurs traditionnelles mais ces spécimens survivent toujours et font le bonheur des troupes de théâtre qui prolifèrent aujourd'hui un peu partout. Elles s'expriment en langues nationales et excellent plus dans la production de téléfilms que dans la représentation vivante.

Néanmoins, leur prestation suscite l'engouement réel des masses. Parallèlement, il s'est toujours créé en dehors de la compagnie nationale Daniel Sorano, un théâtre professionnel en langue française essentiellement.

Les comédiens formés par le conservatoire d'art dramatique et non recrutés par le théâtre national Sorano, se sont essayés en vain au professionnalisme autogestionnaire. Ils finiront par "rendre le tablier" ou plus précisément "leurs froques". Toutes les promotions de l'Ecole nationale des arts y passent. Ce sont les tréteaux sénégalais, le Nouveau Toucan, Pétaaw, agit art etc .

Les jeunes promotions tentent de résister et espèrent aller plus loin que leurs aînés : ils forment les Gueules tapées, les Sept Kouss, Faro-théâtre, la compagnie théâtre de la Rue etc.

A côté de ces troupes, se développent depuis quelques temps sous la houlette de l'Alliance Française reprenant le rôle naguère de la direction de l'Ecole nationale William Ponty et de la faculté des lettres de Dakar, un théâtre scolaire et universitaire avec l'Atelier - théâtre du département des lettres modernes qui livre aujourd'hui un enseignement de l'esthétique théâtrale plus vivant.

Les centres culturels de la capitale et des régions mettent sur pied des troupes moins connues évoluant difficilement faute de moyens réels.

L'institut d'art dramatique devenu l'Ecole Nationale des Arts (ENA), a formé depuis de décennies des comédiens de grands talents aussi brillants dans l'interprétation de langue française qu'africaine.

Leurs rencontres avec ceux issus du milieu populaire et traditionnel sur le plateau du théâtre, ont produit des spectacles grandioses comme en attestent les représentations des œuvres de Cheik Aliou Ndao, l'Exil d'Albouri et Guy Njulli et tant d'autres pièces du théâtre négro-africain.

L'Afrique noire demeure un vivier d'artistes et de comédiens chevronnés qui ne demandent qu'à être placés dans des conditions minimales de décence pour rayonner superbement, faire éclore et révéler au monde le génie artistique et littéraire de nos créateurs dans leur volonté de perpétuer les valeurs suprêmes de la culture traditionnelle négro-africaine aujourd'hui dangereusement menacées. L'analyse faite pour le Sénégal reste valable pour l'Afrique noire.

Moyens matériels et financiers

C'est à ce niveau que la bât blesse. L'argent fait cruellement défaut. Notre théâtre souffre énormément de ce déficit criard de moyens. La compagnie nationale parce qu'institution officielle, fait figure de privilégiés. Hormis ses collaborateurs extérieurs, elle emploie un personnel artistique pour la plupart fonctionnaire de l'état sénégalais .

Elle gère un budget que nous soupçonnons bien en deçà de ses ambitions spectaculaires, compte-tenu de l'espacement de ses productions artistiques. Néanmoins par leur statut d'agents de l'état, les comédiens préservent leur sécurité économique bien loin de l'assise financière, stimulus puissant d'une saine émulation. La morosité d'une condition économique à la limite de l'acceptable, ne pousse point au dépassement. Et pourtant, les exploits artistiques que les comédiens réalisent lors des grands jours de grosses moutures, les font tous sur la scène, ressembler à des démiurges austères mais généreux et sublimes.

Les autres troupes de professionnels ou d'amateurs qui s'agitent sur le terrain culturel ne sont pas mieux lotis, ne vivent que de "cachets" ou de rémunérations modestes qu'ils obtiennent à la fin de leurs rares prestations.

L'art ne fait pas vivre son homme au Sénégal. Mamadou Gueye alias Makhourédia, l'un des comédiens sénégalais les plus talentueux, le plus ancien et le plus célèbre déclare au cours de l'émission "Tel quel" de la télévision nationale où il était invité :

*le théâtre ne m'a jamais donné une satisfaction matérielle, j'en tire juste une satisfaction morale.*³⁶⁸

Les bailleurs ne se bousculent pas aux portillons des arts et de la culture. Lors du Forum organisé par l'association culturelle ATL'ART, le directeur des arts, dans sa communication révéla :

*le budget pour la promotion des arts est si dérisoire qu'il nous place dans un véritable embarras à chaque fois qu'il s'agit de le répartir*³⁶⁹

Le fonds mis en place par l'Union Européenne à travers son programme de soutien aux initiatives culturelles (PSIC) est venu certes à la rescousse depuis bientôt quelques années en finançant des projets artistiques et culturels. Mais là aussi, les critères d'éligibilité paraissent si difficiles à remplir et les procédures tellement lourdes et complexes que beaucoup de compagnies et de troupes renoncent tout bonnement à y prétendre.

368. GUEYE (Makhourédia)"; propos d'artiste" Emission Tel quel" du Samedi 02 10 2001 Télévision nationale du Sénégal.

369. Cissé (Sékou) ; Communication au forum organisé par ATL'ART (Association Culturelle Dakar, Août 2001).

Le montage des pièces coûtent cher et engagent des frais considérables. De visu, une appréciation du plateau de Sorano à la représentation de l'Exil d'Albouri, de Guy Njulli donne déjà une idée du gigantisme des moyens eu égard au décor matériel, aux éléments de régie, aux costumes et au grand monde qui s'y meut. Il reste certain que sous cette forme, la veine historique ne sera pas la prédilection de nos ateliers et troupes de théâtre. C'est pour cette raison que nous appelons vivement à la simplification maximale du décor par une symbolisation plus intelligente de l'architecture dramatique qui ne doit pas être cependant synonyme de réduction appauvrissante. Nous y reviendrons en abordant plus spécifiquement la question de la vulgarisation.

Aujourd'hui, la situation des acteurs de la scène est plus que préoccupante. En dehors de l'extrême modicité de leurs revenus, l'indigence matérielle à laquelle ils font face, n'est pas de nature à favoriser une expression pleine et entière de leur potentiel artistique. Tant soit peu, les compagnies ont besoin d'un patrimoine décoratif même léger pour garantir la qualité des spectacles.

Au demeurant, le syndicat national mis en place depuis peu au Sénégal par les acteurs culturels, (le Synac) le seul mouvement présent sur le terrain de la défense des intérêts matériels et moraux des artistes, a de beaux jours devant lui tellement sont immenses et sensibles les défis qu'il lui faut urgemment relever. Néanmoins, la forte mobilisation et l'ardente détermination de tous les militants de l'art en son sein, constituent une condition sine qua non pour lui faire gagner des batailles décisives en vue de la réhabilitation et de la promotion des artistes et hommes de culture. Dans nos pays, rien n'est donné « tel un gâteau sur un plateau d'argent », les perspectives se dessinent toujours comme de longs chemins sinueux de luttes, de sacrifices et de conquêtes. Oumar Ndao secrétaire général du Synac lors du forum organisé par ATL'ART en Août 2001 révèle qu'au Sénégal des artistes de talent, de grande célébrité, meurent, faute de soins, dans l'indigence et l'anonymat le plus total.

La diffusion

L'urbanisation des villes à une allure vertigineuse, le développement rapide des groupements humains, les phénomènes croissants de bidonvillisation et l'existence des techniques plus pointues d'information, rendent sans nul doute la vulgarisation du théâtre plus aisée. Mais l'incohérence des politiques culturelles, a très faiblement exploité ce contexte favorable.

Au Sénégal, dès l'accession à l'indépendance, Léopold Sédar Senghor le président poète avait mis en chantier de grands projets culturels dans tous les domaines d'expression artistique (Littérature, Arts plastiques, théâtre, danse etc) Il crée des institutions de renom en adéquation avec son rêve culturel de faire du Sénégal le laboratoire des civilisations nègres. Bien sûr, tout ceci, était en rapport avec ses grandes thèses et toutes ses théories littéraires. La compagnie Nationale Daniel Sorano, Mudra Afric, les Tapisseries de Thiès, le Conservatoire d'ART dramatique, les Nouvelles éditions Africaines (N.E.A) et j'en passe, furent de grandes structures culturelles et artistiques. La convocation du festival des Arts nègres en 1966 et la réussite et le succès que connut cette manifestation, constituèrent le joli couronnement aux efforts du père fondateur de la négritude. Pourtant, le dessein culturel grandiose du président paraissait plus vraisemblablement romantique que réaliste. Il lui manquait cet ancrage réel, cet enracinement profond au sein des masses qui ne suivaient pas parce que ne comprenant pas toutes ces lubies du poète qu'elles assimilaient aux caprices du prince.

Les structures de base qui devaient présider à la préparation, à la formation et à l'information des populations étaient absentes. Fallait-il dès lors miser sur la solidité d'une pyramide qui s'édifiait par le haut ? L'éclat culturel d'une politique qu'aucun répondant ne reflétait en aval, était de « la poudre aux yeux », « une tempête dans un verre d'eau », rien de plus.

Après lui, le tâtonnement et l'incohérence seront érigés en principes de travail et presque « institutionnalisés » dans le secteur culturel. Les conjonctures difficiles seront les prétextes servis pour reléguer au second plan l'art et la culture.

Au Sénégal, le cafouillage et la cacophonie sont tels qu'au cours de la seule année 2001, le régime en place, procède à quatre reprises au Changement de ministre de la culture.

Comment espérer d'une politique culturelle fondée sur le tâtonnement qu'elle initie et impulse une action et un programme dynamiques et pertinents ?

En vérité, l'absence d'un projet culturel national clair, à court moyen et long terme demeure le plus grand obstacle à la propagation des valeurs fondamentales de l'art scénique. Elle va porter un grave préjudice à la formation. Le nombre d'élèves à l'Ecole nationale des arts, de promotion en promotion se réduit comme peau de chagrin. Ainsi les apprenants ne sont plus tentés par une filière qui les voue directement après trois années laborieuses d'étude au chômage et à l'incertitude. L'école nationale des arts est mal connue, sa capacité d'accueil faible et sa formation encore classique et peu adaptée à l'environnement culturel. Alors que pour démultiplier la formation et la diffuser le plus largement possible, la division d'art dramatique doit intégrer dans son programme une section d'initiation à la mise en scène.

A leur tour, les metteurs en scène qui sortiront de l'école, pourront par des séminaires encadrés par le ministère de la jeunesse, développer la formation des formateurs à l'intérieur du pays. L'information et la formation se propageant de la sorte, résoudront le grand déficit constaté des techniciens de la scène.

L'adoption des techniques de mise en scène souples qui arrivent par une symbolisation fine des éléments du décor à alléger au maximum nos plateaux de théâtre sans les défigurer toutefois, serait de nature à réduire considérablement les coûts des représentations donc à favoriser la production des spectacles. La seule précaution technique à prendre, reste qu'en dépouillant nos scènes de leur arsenal décoratif et matériel, on préserve l'essence des symboles imprimés qui, à la lecture se doit d'être pertinente et visible. Ce procédé qui emprunte à la tradition du théâtre de tréteaux et de boulevard, constitue un moyen efficace de diffusion.

L'exploitation par le théâtre des techniques d'information modernes, s'impose aujourd'hui comme un vecteur puissant de vulgarisation. L'extension inéluctable de la télévision, incomparable moyen de diffusion de la culture jusque dans les couches les plus frustes de la population, doit faciliter cette activité double qui fait de l'acteur un véritable missionnaire culturel. A ce titre, Robert Cornevin souligne :

*la multiplication des chaînes de télévision en Afrique francophone (Côte d'Ivoire, Burkina Faso, Gabon, Congo, Madagascar) exige la production de films adaptés au public africain. Il est scandaleux de voir les Kilomètres de Western, de policiers américains ou de navets tchèques, polonais ou soviétiques qui permettent aux télévisions africaines de couvrir à bon compte leurs horaires. Nous avons montré l'extraordinaire richesse du fonds culturel africain. Ainsi les pièces de théâtre jouées peuvent être présentées en feuilletons. La télévision veut aider à la prise de conscience nationale. Elle rentabilise le théâtre et permet de jouer des pièces normalement jugées trop longues*³⁷⁰.

En effet, au service du théâtre, la télévision devient un instrument de diffusion inégalable et indispensable.

La seule crainte à ce niveau pour le public, c'est plutôt d'assister à l'abandon progressif des spectacles vivants sans quoi il n'y a pas de théâtre. Le théâtre de l'écran et de l'image tue la représentation vécue donc supprime le vrai théâtre.

Les différentes manifestations organisées pour la promotion de l'Art scénique restent souvent dévoyées de leur objectif véritable. Le « tape à l'œil » et le discours politicien y prennent le pas sur la réflexion, l'exercice et la pratique. Cornevin signale que :

*si les festivals étaient moins marqués de préoccupations politiques nul doute qu'ils constitueraient une confrontation idéale. Mais en réalité, c'est à l'intérieur des Etats que la recherche théâtrale doit être stimulée*³⁷¹.

370. Cornevin (Robert) ; Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar, Paris, le livre africain, 1970 - P. 294

371. Ibidem . P. 294

Au plan national, la journée du théâtre célébrée annuellement, le festival national des arts et de la culture (le FESNAC) tous les deux ans, n'eurent été les appréhensions indiquées et leur mauvaise organisation la plupart du temps, apparaîtront comme de grands moments d'expression et de diffusion du théâtre. A travers le continent et bien au-delà, les journées théâtrales de Carthage, du Bénin et de Limoges en France, le théâtre négro-africain sur la sellette, trouve de belles opportunités de dialogue, de rencontre et de brassage féconds.

La vulgarisation et l'art dramatique passera aussi par la promotion des œuvres, des auteurs et des spectacles. Au Sénégal, il a été institué un prix du président de la république pour les arts et les lettres qui récompense les œuvres littéraires et artistiques jugées les meilleures. Là aussi nous encourageons l'initiative mais nous estimons les montants mis en jeu encore dérisoires et le nombre d'œuvres primées insuffisant. Il s'agira d'augmenter sensiblement le budget alloué à cet événement et de distinguer en les primant séparément les meilleurs genres artistiques. Cet effort sera propre à galvaniser la création dans un contexte où les auteurs dramatiques se font tant désirer.

Depuis une décennie, la veine théâtrale est en nette régression au moment où la littérature romanesque connaît un essor fulgurant.

Or, la passion et l'engouement des populations illettrées ou semi-lettrées d'Afrique noire pour le quatrième art, restent encore manifestement marqués. L'édition a tout à gagner à être plus accessible aux dramaturges.

L'émergence d'un courant ou d'école de critique théâtrale pour apprécier, juger, échanger, débattre de la qualité des pièces et des spectacles dramatiques, participerait d'une meilleure diffusion des œuvres et des réalisations scéniques. La culture de la critique littéraire et artistique doit être favorisée. Elle n'est pas simplement l'affaire des seuls intellectuels ; lesquels d'ailleurs gardent un mutisme incompréhensible après avoir assisté à des productions dramatiques d'envergure.

Même s'il y a à distinguer la critique universitaire académique de celle populaire et commune, le constat demeure qu'aucune d'elle ne réagit vigoureusement au lendemain des représentations pour traduire ses impressions et opinions. Ni débat, ni discussion encore moins des réflexions écrites sous forme d'articles dans les journaux de la place, ne viennent sanctionner et marquer les réalisations spectaculaires encore moins des réflexions écrites sous forme d'articles dans les journaux de la place, ne viennent sanctionner et marquer les réalisations spectaculaires.

La critique journalistique encore timide, semble insuffisamment préparée à l'appréciation des productions théâtrales. Pour une grosse mouture d'une durée de quatre heures de la dimension de Guy Njulli, présentée tout dernièrement au théâtre Sorano, la presse écrite ou parlée a brillé par son silence. Ceci est inadmissible, d'autant plus inacceptable que notre pays, le Sénégal a accueilli, il y a bientôt quarante ans, la première rencontre mondiale de la culture nègre.

L'art, pour vivre et se développer pleinement a grandement besoin d'un environnement critique à sa mesure.

Il lui permet de se remettre en question, d'améliorer ses techniques, d'affiner ses stratégies didactiques et d'être plus original et plus prospectif dans ses recherches esthétiques. Sur ce plan, les civilisations négro-africaines demeurent des mines, des gisements immenses mais très faiblement exploités qu'il faut toujours pénétrer, explorer, exhumer et valoriser.

CONCLUSION

Au terme de notre étude, pourrions nous dire que nous avons épuisé un sujet aussi délicat, vaste et complexe. Nous n'avions nullement cette prétention. Notre approche se veut simplement une ébauche pour initier une réflexion plus large et plus approfondie sur la question. Néanmoins, pour nous, le travail fut certes pénible, long mais certainement très passionnant.

Deux grandes motivations nous ont constamment accompagné tout le long de cette exaltante réflexion : l'enjeu esthétique et didactique d'un genre qui n'a pas fini de livrer tous ses secrets, et la dimension de l'homme, combattant infatigable de la culture nègre.

Aujourd'hui, il n'est plus permis de douter de l'efficacité de l'art dramatique comme véhicule fondamental de vie, de valeurs et de vertus. Nous avons indiqué la place irremplaçable du théâtre à travers l'histoire des civilisations humaines. Ce rôle prépondérant, il ne l'a pas encore perdu. Se peut-il qu'il le perde un jour ? Nous ne le pensons pas. L'homme, la société a toujours besoin de se mirer, de se voir agir et vivre. Cela participe de sa nature. Le théâtre de Cheik Ndao résume et capitalise à lui seul toute la quintessence du patrimoine culturel négro-africain. Sa production est immense, mais l'auteur s'identifie à son œuvre. Madior Diouf fera remarquer que

*le continent a secrété trois grands noms : KATEB Yacine au Magrheb, Wolé Soyinka (Nigéria) et Cheik Aliou Ndao . C'est la trinité démiurge de théâtre africain contemporain. En Afrique noire francophone, Cheik Aliou Ndao fait figure de démiurge solitaire dans le ciel du théâtre .*³⁷²

372 Diouf (Madior) ; « Le théâtre francophone d'Afrique » OP. Cit. P. 142

Ce combat solitaire mené au quotidien lui vaut parfois des revers et des retranchements par moments douloureux.

Moustapha MBAYE témoigne :

dans la vie courante, ses distances, ses ruptures, ses frustrations pourrait-on dire, ses positions tranchées et ses boutades divorcent d'avec le compromis, les complaisances somme toutes coupables, toutes choses par ailleurs qui gangrènent notre société. Son combat pour l'identité culturelle, assumé véritablement aux plans linguistiques et sûrement politiques pour ne reprendre que les aspects les plus évidents, consacre une vision du monde fondée sur le droit à la différence, à la singularité positive. Le développement des langues nationales, leur utilisation officielle dans le système d'éducation et de formation, leur emploi dans le fonctionnement des institutions nationales, dans les services et structures qui animent la vie de la nation, constituent l'ultime combat de l'homme. Qu'importe . L'existence étant une et non deux pour tout être humain, sans l'honneur et la dignité, aucune action ne vaut la peine d'être entreprise, d'être accomplie³⁷³

Si le théâtre permet à l'homme, sous quelque ciel qu'il se trouve, de réclamer sa part de liberté et de dignité, la tradition dans le théâtre de Cheik Aliou Ndao a donné l'occasion de renouer avec l'humanisme et les valeurs profondes de l'homme noir, du Négro-africain. Sa perception mythique mais aussi dialectique de l'histoire n'est pourtant pas «mystification» ni contemplation béate, divine du passé comme une certaine critique a tendance à présenter son œuvre dramatique.

Quand l'homme peint, chante et célèbre l'histoire, exhume des valeurs et cristallise des vertus, c'est pour les opposer précisément, en compensation, à la réalité décevante d'un présent marqué aujourd'hui par une crise des valeurs sans précédent .

373. Mbaye (Moustapha) ; « l'homme et son œuvre contribution à l'Étude » dans le cadre d'ATL'ART - Août 2001

A défaut de trouver son compte dans le vécu quotidien, l'homme essaie de se réfugier dans un rêve, dans un mythe qui lui offre un reflet idéalisé de lui-même. Alioune Oumy Diop, rappelle :

*s'il est évident que la création théâtrale doit prendre racine dans l'identité culturelle, il faut avoir présent à l'esprit que chaque époque a ses exigences sociales et politiques, son environnement naturel et culturel, ses moyens matériels et techniques propres. Il ne s'agit pas de «se fixer» dans une attitude statique par nostalgie, ou de s'accrocher à des valeurs sécurisantes. Il s'agit plutôt de réinventer un nouveau système qui s'appuie sur l'expérience du passé pour définir un ordre nouveau. Le contenu du théâtre ne peut être du folklore dansé et chanté bon pour la commercialisation. Il doit constituer un élément de transformation de la société par son action directe sur cette société. Il puisera ses sources dans le mythe ancien ou moderne ainsi que dans la réalité présente pour déclencher une conscience. Le théâtre doit contribuer à extirper de notre société les formes nocives de « blocage », tels que le détournement des deniers publics, la corruption, l'absentéisme, le problème des castes, des « sorciers anthropophages », etc. Il est d'une nécessité impérieuse que les hommes de spectacle reprennent en charge le théâtre et repensent les problématiques, en fonction des besoins de notre époque en perpétuelle mouvance*³⁷⁴

Les héros de Cheik Aliou Ndao répondent justement à cette exigence. Les situations créées et les actions dramatiques menées jusqu'à leur terme, ont traduit de valeurs fortes proposées en exemples sublimes, en références ultimes à nos peuples. Une vision aussi rigoureuse de l'histoire quand elle est portée et rendue avec un égal bonheur sur les planches du théâtre, permet aux spectateurs de naître et se retrouver par et à travers les héros et les situations que les acteurs interprètent. La culture africaine réactualisée, sa permanence assurée, elle contribuera à l'édification d'un ordre nouveau où la personnalité africaine pourrait s'épanouir. Cette conception engagée du théâtre historique négro-africain a pour fonction essentielle de révéler au peuple africain sa véritable identité et de l'exhorter à se ressaisir pour qu'il soit le véritable artisan de la nouvelle société à édifier.

374. DIOP (Alioune Oumy), Le théâtre traditionnel au Sénégal Dakar, NEA, 1990
P.47 - -48

Les dénouements ont pris parfois une allure shakespearienne dans l'expression du tragique. Mais la violence qu'ils étalent n'est pas celle de la cruauté gratuite. Elle est révolte et affirmation à la fois.

Par là, elle devient positive et manifeste sa part de liberté et d'humanité

Le mérite de Cheik Ndao, c'est aussi d'avoir réussi, à partir de faits historiques relativement ordinaires, courants et simples à bâtir par son génie créateur des mythes qui « portent [le peuple] en avant ». Souleymane Bachir Diagne relève que :

*la puissance créatrice s'exprime dans la manière dont l'artiste a su, à partir de matériaux d'une banalité affligeante, transformer et composer habilement des valeurs humaines suprêmes et qui chantent.*³⁷⁵

Nous ne ferions au peuple noir l'injure de dire que l'histoire de cette partie de l'Afrique que Cheik Ndao nous présente fût banale ; mais le dramaturge l'a modelée, façonnée et l'a élevée à la dimension du mythe en l'habillant de poésie et en la dotant davantage de vie par la magie de son esprit inventif.

Le propos final, nous le redonnons encore à Cheik Aliou Ndao qui, dans une vision prospective, déclare :

*le dramaturge doit avoir pour seule ambition la réussite d'une œuvre qui appartienne à tous les temps et touche tous les publics. Il est vrai que pour parvenir à cela, l'auteur doit d'abord se respecter, être sincère avec lui-même, s'ancrer dans sa culture originelle tout en étant original. Pourvu que le Sénégal et l'Afrique comptent encore des écrivains qui respectent cette vision de l'art »*³⁷⁶

375. Diagne (Souleymane Bachir) ; Propos recueillis lors de l'émission de la Télévision Nationale, La Lettre et l'esprit animée par Sada SY, Samedi 27 octobre 2001 à 16h

376. Ndao. (Cheik Aliou) ; « le théâtre historique » OP. Cit - P. 89

BIBLIOGRAPHIE

A - Ouvrages de base

- Ndao (Cheik Aliou) ; L'Exil d'Albouri suivi de La Décision
P.J Oswald. 1967.
- Ndao (Cheik Aliou) ; Le Fils de l'Almamy suivi de la
de La Case de l'Homme, Paris, P.J
Oswald 1973.
- Ndao (Cheik Aliou) ; L'Île de Bahila Paris, Présence
africaine, 1975.
- Ndao (Cheik Aliou) ; Du Sang pour un trône
ou Gouye Ndiouli un dimanche
Paris, l'harmattan, 1983.

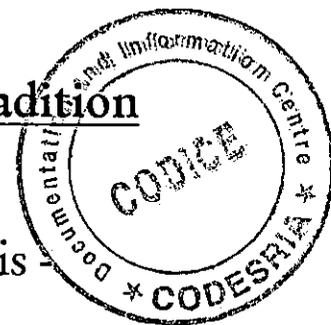
B - Etudes critiques et ouvrages consultés

I- Livres et ouvrages généraux

- Aristote - La Poétique ; écrite vers 344
(av.J.C), Réedit Paris, Bordas, 1648
- Aslan (Odette) - L'art du théâtre ; Paris, Seghers, 1963.
- Balandier (Georges) - Sens et puissance ; Paris, Payot, 1971
- Bonnard (André) - De l'Illiade au Panthéon ; Paris, Clefs
Editions, 1981.

- Barthes (Roland) - Essais critiques ; Paris, Seuil, 1984
- Caillé (René) - Voyage à Tombouctou ; François Maspero, la découverte, Paris 1982.
- Camara (Sory) - Gens de la parole ; la Haye, Mouton, 1978.
- Césaire (Aimé) - Discours sur le colonialisme ; présence africaine 1953.
- Césaire (Aimé) - La tragédie du roi Christophe , P.A - 1963.
- Césaire (Aimé) - Une saison au Congo , Paris, Edition du Seuil, 1970.
- Chevrier (Jacques) - Littérature Nègre ; .Paris, Armand Colin, 1984.
- Copferman (Emile) - La mise en crise théâtrale ; .Paris, Maspero, 1972.
- Cornevin (Robert) - Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar ; .Paris, Le livre africain, 1970.
- Diagne (Pathé) - Pouvoir politique et tradition en Afrique occidentale ; .Paris, Présence Africaine, 1970.
- Diop (Alioune Oumy) - Le théâtre traditionnel au Sénégal Dakar N.E.A, 1990
- Diop (Cheikh Anta) - Nations nègres et Culture , Paris P.A, 1955 -

- Diop (Abdoulaye Bara) - La société Woloff tradition et changement , Paris, Karthala,, 1968.
- Duvignaud (Jean) - Sociologie du théâtre , Paris, PUF,. 1965.
- Duvignaud (Jean) - Spectacle et société , Paris, Denoël Gontier Médiation, 1967
- Frobenius (Léo) - Under Afrika Sprack, (et l'Afrique parla) Berith Uber den Verlauf der dritten Relsperiok der Djafe in den Jharen 1510 bis 1912, Berlin 1914 .
- Gassama (Makily) - Kuma, interrogation sur la littérature nègre de langue française Dakar - Abidjan, NEA - 1978.
- Gérard (Albert) - Etudes de littérature africaine francophone Dakar - Abidjan, NEA - 1977.
- Gourdin (Anne Marie) - Théâtre public et perception Paris, C.N.R.S, - 1982
- Hourantier (Marie-José) - Du rituel au théâtre rituel Paris, - Seuil, - 1972
- Jovet (Jean Louis) - Le Comédien désincarné Paris, Flammarion, 1974
- Kane (Cheikh Hamidou) - L'Aventure ambiguë Paris - Julliard, 1961



- Kane (Mouhamadou) - Roman africain et Tradition
Dakar, NEA 1982
- Lamartine (Alphonso de) - Les Méditations; Paris -
Edition Nathan 1884
- Larthomas (Pierre) - Le langage dramatique ; Paris -
A. Gilier, 1972.
- Mage (Eugène) - Voyage au Soudan Occidental ;
Paris, Karthala, 1938
- Macquet (Jacques) - Les Civilisations noires ; Paris
Horizon de France, 1962
- Mauriac (François) - Le Romancier et ses personnages ;
Paris, les Presses de l'Imprimerie
Jean Crou, 1970.
- Mboukou (Jean Pierre Makouta) - Introduction à l'Etude du
Roman négro-africain de
Langue française
Dakar, N.E.A, 1980
- Mikanza (Mobyem) - Je fais du Théâtre ; Edition
Silex/ACCT, 1984
- Monteil (Vincent) - L'Islam noir, Paris, Gallimard,
1967
- Monteil (Vincent) - Esquisses Sénégalaises ;
P.A - 1962
- Moussinac (Léon) - Le théâtre des origines à nos
jours ; Paris, Flammarion, 1974.

- Pagnol (Marcel) - Notes sur le rire; Paris, Ed. B. de Fallois, 1990
- Park (Mungo) - Voyage à l'intérieur de l'Afrique Paris, François Maspero, 1980.
- Person (Yves) - Samory, une révolution Dyula Dakar Ifan, 1952.
- Pillement (Georges) - Le Théâtre d'aujourd'hui de Jean Paul Sartre à Arrabal Paris, le bélier, 1970.
- Pignore (Robert) - Histoire du théâtre ; Paris PUF. Collection, que sais-je ? 1967.
- Roubine (Jean Jacques) - Introduction aux grandes théories du théâtre Paris, Bordas, 1970
- Sherer (Jacques) - Le Théâtre en Afrique noire francophone Paris, P.U.F - 1982
- Sembène (Ousmane) - Les Bouts de bois de Dieu Le livre contemporain, Presses Poket, 1971.
- Senghor (Léopold S.) - Liberté I Paris, Seuil, 1964.
- Traoré (Bakary) - Le Théâtre négro-africain et ses fonctions sociales , Paris, PA, 1959.
- Willems (Emilio) - Dictionnaire de sociologie Librairie Marcel Rivière, 1961.

II - Ouvrages spécialisés

- Colloque sur le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales, Abidjan : Présence Africaine Club africain du livre, Avril 1970.
- Colloque d'Abidjan sur Quel théâtre pour le développement en Afrique ? - Dakar - Abidjan - Lomé : N.E.A 1958.
- Thèse de 3^e Cycle
Mbaye (ALioune) - Le traitement du passé africain dans le Théâtre négro-africain francophone - thèse de 3^e cycle Lettres Modernes : Dakar, 1980 - 1981.

III - Articles périodiques, propos, Communications, interviews

- Amela (YAO) - "Quelques grands auteurs" in Notre librairie n° 90 Octobre - Décembre 1987.
- Bruyas (J) - "La royauté en Afrique noire" in Annales Africaines, Paris Pedome 1966 .
- Cape (Anne - Marie) - "Le théâtre contemporain en en question" in Afrique Nouvelle n° 1936 - 1986.
- Chataigner (A) - "Le tata d'Alboury NDIAYE" in Sénégal n°51 Avril 1989.
- Cissé (Sékou) - Communication au Forum organisé par ATL'ART, Dakar, Août 2001.

- Cuche (F.X) - "L'utilisation des techniques du" théâtre traditionnel dans le théâtre africain moderne" in Actes du Colloque Abidjan, Avril 1970.

- Dadier (Bernard) - "Une écriture de rythme : l'exemple du théâtre" in Notre Librairie n°87-1987.

- Daily (Christophe) - "L'histoire" Communication in Actes Colloque d'Abidjan sur le théâtre Négro Africain - Avril 1970.

- Deleuze (G) - "Différences et répétitions, tradition et continuité" dans les Cahiers internationaux de Sociologie - Paris - PUF, 1968.

- Diagne (Souleymane .B) - « **Propos** » recueillis dans l'Emission "La lettre et l'Esprit" Télévision Nationale du Sénégal - Octobre 2001.

- Diakhaté (Ousmane) - "De L'espace théâtral" in Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines n°19- 1989.

- Diop (Boubacar Boris) - "Je m'adrese à mes contemporains, Entretien avec Cheik Alioune Ndao" in Notre Librairie, oct. 1985, n° 81.

- Diop (Moctar) - "A propos de l'Exil d'Albouri"
in Sénégal Carrefour Mai 1968
n° 6.

- Diouf (Madior) - "Un baobab au milieu de la
brousse : le théâtre de la langue
française " in Notre librairie
n° 81 Octobre - Décembre 1985.

- Diouf (Madior) - "Le théâtre francophone d'Afrique
noire depuis 1960" in la Revista de la
universidad complutense : el teatro actual
n° 114 - V. 27 - Oct.-Déc 1978.

- Diouf (Mamadou) - "Le problème des castes dans la
société woloff" in Revue
sénégalaise d'histoire
Vol. 2, n° 1 janv-juin 1981.

- Dufrenne (Michel) - "Note sur la tradition"
art - Paris - Seuil Cahiers internationaux
de Sociologie et d'histoire Vol. III, Cahier
Double, 2^e année 1947.

- Gueye (Makhourédia) - "Propos" recueillis dans l'Emission
de la télévision Nationale
Sénégalaise "Tel quel" Octobre 2001.

- Giraudoux (Jean) - "Le théâtre didactique" in la revue
des "Temps modernes", 3^e trimestre
Juin 1977.

- Hegel (F) - "Cours de philosophie de l'histoire" professé à Berlin en 1930 cité par Cornevin in "l'histoire de l'Afrique et ses problèmes " n° Spécial 1963.

- Hermantier (Raymond) - "L'art dramatique et l'animation culturelle au Sénégal" in Colloque d'Abidjan Avril 1970.

- Hugh (Trésor - Poper) - "Cours d'histoire" professé à l'université d'Oxford cité dans Africain Civilization before Butaire Richard Hill. Ed New York Jhon Wiler 1972.

- Kane (Thierno) - "Entretien avec Cheik Aliou Ndao" «Paris – Dakar », Mars 1966.

- Kassé (Maguèye) - "Léo Frobénus et l'image du noir" in Revue Sénégalaise d'histoire Vol 2. N° 1 Janvier - juin 1981.

- Kotchy (Barthélemy) - "Théâtre et public" in Actes du Colloque d'Abidjan "sur le théâtre Négro-africain", Avril 1970.

- Leurs (Jean Pierre) - "Propos " recueillis lors d'une interview au théâtre Sorano, Octobre 1996.

- Melone (Thomas) - "La vie africaine et le langage théâtral"
in Actes Colloque d'Abidjan,
Avril 1970.
- Muhindi (K) - "A la recherche d'un authentique langage du théâtre"
in l'Afrique littéraire n°57.
- Mbaye (Moustapha) - "La vie et l'œuvre de Cheik Aliou Ndao : quelques éléments de dramaturgie"
Contributions à l'Etude dans le cadre d'ATL'ART.
- Ndao (Cheik Aliou) - "Le théâtral historique"
in Notre Librairie n°81, octobre
Décembre 1986.
- Ndao (Cheik Aliou) - "Tradition Africaine et Education" in Demb ak Tey Cahier du mythe, n°7 1982.
- Ndao (Oumar) - "Communication" au Forum d'ATL'ART Août 2001.
- Ndao (Oumar) - "Présentation de Cheik Aliou Ndao" au Forum littéraire organisé au C.C.F sur l'œuvre de Cheik Ndao, invité du forum mai 1997.
- Neruda (Pablo) - "Estetica poetica" in la revista "la voz de Chile", 1967. n°32

- Oyono (Guillaume) - «**Prologue**» Trois Prétendants un mari, Paris, Edition 1964.

- Ricard (Alain) - "**Francophonie et théâtre en Afrique de l'Ouest : situation et perspective**" in Etudes littéraires Vol 7 n°3. 1974.

- Senghor (Léopold S.) - "**Négritude, arabisme et francité**" in Actes Colloque de Beyrouth 1967.

- Severin (Ange - M.) - "**Mythe et histoire dans le théâtre africain d'expression française**" in le Mois en Afrique n°247-248 1986.

- Sido (Issa.) - "**Le théâtre engagé en Afrique et en Europe**" in Actes du Colloque d'Abidjan "sur le théâtre négro-Africain" Abidjan, Avril 1970.

- Ziegler (Jean.) - "**Propos**" recueillis dans l'Emission "En toute liberté" de la télévision Nationale du Sénégal juin 1999.

Cheikh Anta Diop University of Dakar

Faculty of arts and humanities

Department of Modern arts

Academic year 2002-2003

Doctorate thesis on Drama

Presented by Ibrahima Bâ

Under the supervision of Professor Ousmane Diakhate

Topic : Tradition in Cheik Aliou Ndao's drama

Summary of the thesis

The purpose of this study is to understand how African tradition structures and organizes Cheik Aliou Ndao's dramatic writing ; and how his plays have tried to restore the most important aspects of our traditional patrimony. Alleging as a pretext to reexplore the West African political history of the 19th century, Cheik Aliou Ndao brings to light and reactualizes the civilisations that build the moral, social and aesthetic substratum of the Negro-African World

Tradition does not mean an idealizing conservatism but rather a dynamic and positive expression of unsubstantial values that can be adapted to all eras and that can be perceived in the aesthetics, ways of life and conducts. That vision corresponds to fundamental traditionalism.

On the other hand, the sole retention of physical and institutional realities of the tradition is still synonymous with formal tradition.

The divergent attitudes of political protagonists with regard its acception and comprehension are the instigator of the tragic conflict ; the movement of the plot which develops it, also restores its spirit in the dramatic composition, and the writing which enlivens it, reveals the aesthetic style.

However, beyond the valorizing dimension of fundamental traditionalism, the past appears as a mask in order to stigmatize a deceiving reality that the playwright would like to oppose to the virtues inspired from the tradition. There lies the quintessence of the message. It will be made more perceptible and more considerable by the stage performances.

In fact, in the play, the identification, the symbolization then the appropriation of the traditional elements which have been so subtly integrated and mixed with the classic techniques of acting inherited from the West have renewed and reinvented for the stage technicians who can discover it a dramatic aesthetics which is fertile thanks to its mixture ; and unalterable in its spring because nourished by the rich patrimony of the Negro-African tradition.

Key words.

Architecture-aristocracy-Culture-conflict-communion-didacticism-aesthetics-
Tragedy-fundamental and formal traditionalism-drama.