

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 89
Number 1 *Littérature burkinabè en transition*

Article 6

12-1-2017

Théâtre burkinabè contemporain et dramaturgie de l'entre-deux : Aristide Tarnagda et Sophie Kam

Christophe Konkobo
Austin Peay State University (USA)

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>



Part of the [African Studies Commons](#), [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), and the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Konkobo, Christophe (2017) "Théâtre burkinabè contemporain et dramaturgie de l'entre-deux : Aristide Tarnagda et Sophie Kam," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 89 : No. 1 , Article 6.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol89/iss1/6>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Christophe KONKOBO

Austin Peay State University

Théâtre burkinabè contemporain et dramaturgie de l'entre-deux: Aristide Tarnagda et Sophie Kam

Résumé: Au cours de la décennie écoulée, deux jeunes dramaturges – Aristide Tarnagda et Sophie Heidi Kam – donnent à voir dans leurs œuvres les contours de ce que l'on pourrait qualifier de théâtre burkinabè contemporain. Les pièces écrites reflètent une dramaturgie qui les démarque, aussi bien par la forme que par le fond, de l'écriture des premiers moments. Cette dramaturgie repose en grande partie sur une poésie du verbe et du mouvement déployée dans un espace le plus souvent dénudé mais toujours hautement symbolique. La thématique récurrente d'une quête identitaire que l'on y décèle est fondée sur une juxtaposition de l'ici et de l'ailleurs par des personnages dont les discours tentent de transcender la dichotomie des lieux.

Altérité, Burkina Faso, Dédoulement, Dramaturgie, Entre-deux, Identité, Masques, Non-lieu, Spatio-temporalité, Théâtre

Le théâtre burkinabè écrit en français est une réalité relativement récente et très peu connue au-delà des frontières nationales. Hormis la consécration par le prix du Concours Théâtral Interafricain que reçoit en 1968 *Sansoa* de Pierre Dabiré, l'écriture dramatique n'a que très rarement marqué l'actualité littéraire continentale ou mondiale. Et pourtant, comme le révèle Wolfgang Zimmer dans le *Répertoire du théâtre burkinabè*, les pièces écrites sont relativement nombreuses. Ainsi, depuis les années 1940, début des premières traces d'un théâtre burkinabè écrit, jusqu'en 1991, plus de 700 pièces de théâtre ont été écrites par 310 auteurs, dont 16 femmes; 76 % de ces œuvres sont entièrement ou partiellement en langue française. Les plus représentatives de ces pièces ont généralement été créées sur la scène par des troupes de théâtre spécifiques de la place. Les écrivains qui ont le mieux marqué le champ littéraire dramatique se comptent parmi ceux qui ont su se servir de la pratique théâtrale pour créer sur la scène leurs œuvres écrites. C'est ainsi que les deux monuments humains de la pratique théâtrale burkinabè, Jean-Pierre Guingané et Prosper Kompaoré,

ont aussi fait partie des auteurs nationaux qui ont le plus écrit des pièces de théâtre.

Depuis quelques années, par contre, deux jeunes dramaturges, Aristide Tarnagda et Sophie Heidi Kam, écrivent des œuvres qui suscitent un intérêt grandissant aussi bien en Afrique qu'ailleurs. Ces auteurs s'inscrivent dans le sillage des dramaturgies du présent et donnent à voir dans leurs œuvres les contours de ce que l'on pourrait qualifier de théâtre burkinabè contemporain. Leurs pièces s'ancrent le plus souvent dans des espaces « non-lieu » où se déploient des personnages pris dans une dynamique de quête identitaire. Cette quête, confrontée à une imbrication désormais indissociable de l'ici et de l'ailleurs, du moi et de l'altérité, se mène à l'aide des ressorts dramaturgiques du dédoublement qui s'opère tantôt par la voix, tantôt par le masque. La lecture des pièces *Et si je les tuais tous Madame* de Tarnagda et *Nos jours d'hier* de Kam nous donne l'occasion d'analyser le positionnement identitaire et spatial entre-deux des personnages. Cette analyse se fera d'abord autour de l'espace dramatique qui reflète, dans bien des cas, les caractéristiques du non-lieu tel que défini par Michel de Certeau. Elle se fera aussi par l'examen de la courbe d'évolution de certains personnages aux prises avec eux-mêmes.

Stratégies et tactiques

Le concept spatial de non-lieu, dont l'origine est largement attribuée à l'anthropologue Marc Augé qui en a fait le fondement de ce qu'il nomme la surmodernité, a été préalablement développé par un autre anthropologue, Michel de Certeau, dans son ouvrage *L'invention du quotidien*. M. de Certeau attribue à ce concept deux caractéristiques qui nous paraissent être des outils adaptés à l'examen des espaces dramatique dans les œuvres des deux écrivains burkinabè. D'abord, l'auteur de *L'invention du quotidien* fait ressortir une différence de perception entre deux entités spatiales, le lieu et le non-lieu, en expliquant que c'est la pratique du lieu qui transforme celui-ci en espace, c'est-à-dire en non-lieu. « Ainsi, la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par des marcheurs » (De Certeau, 1990 : 173).

La deuxième distinction qu'il établit entre ces deux catégories spatiales se fonde sur la nature des rapports de forces qui se jouent

entre sujets ou entités en présence dans ces milieux. Ainsi, le lieu est-il favorable au développement de ce que De Certeau nomme la stratégie alors que le non-lieu favorise la tactique. En effet, la stratégie se comprend comme la faculté de quadrillage, de contrôle et de domination d'un lieu propre par un pouvoir hégémonique. La tactique, elle, par contre, se développe au sein d'un espace non-lieu, car au sein de ce genre d'unité spatiale aucune force en présence n'est dominatrice d'office. La tactique est, pour ce faire, l'art de la ruse et du braconnage, c'est par elle que les subalternes et les faibles s'assurent des victoires qui ne sont jamais gagnées d'avance. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre, elle utilise la « vigilance, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire [...] En somme, c'est un art du faible » (De Certeau, 1990 : 61). Finalement, pour ramener ces concepts au champ du théâtre qui nous intéresse, disons que le lieu sera vu par le sujet en quête de liberté ou d'identité comme un milieu oppressif que ce dernier pourra transformer en non-lieu par la tactique ou la ruse.

Lieux et espaces du drame

Aristide Tarnagda fait de sa pièce *Les larmes du ciel d'août*, écrite en 2006, la première partie d'un diptyque qui s'organise autour de la route et dont la deuxième partie, écrite en résidence à Québec en 2011, s'intitule *Et si je les tuais tous Madame*. Cette première pièce connaîtra deux différentes éditions avant que l'éditeur Lansman ne les publie ensemble comme recueil en 2013. *Et si je les tuais tous Madame* est composée comme un reflet ou un contrechamp de la première pièce. Elle s'ouvre par les indications scéniques suivantes : « Une rue. Un feu tricolore. Le feu est rouge. La circulation peu dense. Quelques bruits de la ville. Lamine a un sac au dos. Une dame dans sa voiture attend le feu vert » (Tarnagda, 2013 : 7). La pièce dans sa totalité est un monologue-soliloque que déroule le personnage de Lamine au bord de cette rue.

La spatialité ainsi définie par les premières didascalies de la pièce *Et si je les tuais tous Madame* nous met en face d'un non-lieu, celui de la route, lieu pratiqué aussi bien par les piétons que les automobilistes et espace de la mobilité par excellence dont le flot est régulé par la minuterie des feux tricolores. « Il y a [en effet] espace dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction,

des quantités de vitesse et la variable de temps» (De Certeau, 1990: 173). Hormis le personnage de Lamine, les éléments cités dans cette didascalie fonctionnent tous comme des objets de décor et constituent par conséquent des pré-textes dramaturgiques qui permettent au seul personnage parlant de tisser des pseudos-dialogues, des monologues-soliloques, qui lui permettent de dérouler en trompe-l'œil l'histoire de sa vie. La femme dans la voiture représente donc une unité d'accessoires, voire un objet fantasmé qui, comme un miroir dressé en face du personnage, permet à Lamine à la fois d'y voir son reflet et de faire défiler dans le discours qu'il crée les personnages absents qui hantent son présent. En effet, la pièce n'attribue aucune intervention verbale à la femme dans la voiture. Ce statut d'objet de jeu semblable à un simple mannequin présent sur la scène se vérifie d'ailleurs dans la production scénique de cette pièce que nous avons vue en 2014 à Ouagadougou, dans laquelle le metteur en scène, qui était l'auteur lui-même, a fait le choix de ne point représenter physiquement cette femme et sa voiture.

Cette route qui figure l'idée du voyage, du départ, ou de l'exil représentée par la voiture et le feu vert imminent, mais aussi par l'arrêt obligatoire qu'impose le feu rouge, est aussi un *topos* dramaturgique pour représenter le théâtre lui-même. À l'image de dramaturges tels que Samuel Beckett, Wolé Soyinka, Koffi Kwahulé, etc. qui ont fait de la route un espace de représentation en trompe-l'œil de la scène de théâtre dans le théâtre, la route au bord de laquelle se tient Lamine pourrait être perçue comme une scène que ce dernier s'est créée, et dans laquelle les feux de signalisation suggéreraient les feux de la rampe, et l'imminence du passage au feu vert indiquerait la temporalité éphémère du théâtre. C'est donc dans ce cadre que Lamine joue métathéâtralement les différents personnages qui habitent le drame de son personnage.

L'espace dramatique dans la pièce *Nos jours d'hier* de Sophie Kam est quant à lui d'une tout autre nature. Ici, les personnages se retrouvent dans une quasi insularité qui épouse les contours du lieu, selon la définition de De Certeau, et que l'on décrit tour à tour comme un camp militaire, une frontière, une ligne de démarcation, ou encore un pont. Ce lieu de scission du pays entre le Nord et le Sud, qui impose désormais la séparation à des habitants qui ont toujours vécu ensemble et partagent des valeurs communes ancestrales,

devient un passage obligé pour ceux et celles qui tentent par le déplacement de recoller les morceaux épars de leur identité : « Ce camp est un passage obligé. Le seul pour aller de l'autre côté » (Kam, 2013 : 68).

Pour réussir le passage à travers la ligne de démarcation, ces migrants de circonstance se doivent de présenter à l'autorité militaire des papiers d'identification et lui fournir un motif valable. Cette autorité militaire impose sa loi propre dans ce lieu panoptique, selon la formule de Michel Foucault, et se sert de la stratégie pour parvenir à un quadrillage du milieu afin de surveiller et punir les ennemis potentiels. Ce lieu entre-deux qui se veut oppressant et carcéral acquiert une dimension proprement dramaturgique lorsque le personnage rusé s'y aventure et utilise la tactique pour le transformer en non-lieu. La pièce de Sophie Kam est en effet le site d'un affrontement entre deux camps : l'un utilisant le pouvoir militaire et l'autre prônant un pouvoir civil. Les deux chefs de file de ces deux groupes opposés ont naguère mené le même combat qui semble être celui de l'indépendance du pays. Depuis quelques années, cependant, ils se livrent une guerre fratricide dans laquelle l'un, Zié, veut le pouvoir par les armes à tout prix, et l'autre, Massiri, s'y oppose en prônant la démocratie.

Les voix de l'entre-deux

Les personnages qui se déploient dans le théâtre d'Aristide Tarnagda sont pour la plupart des individus aux identités morcelées et écartelées qui essaient de se recoller par l'invocation et l'évocation. Ils se représentent comme des maillons épars de ce que fut jadis pour eux une unité parfaite. Marqués au sceau du manque ou de l'absence, ils rassemblent en eux-mêmes et dans leurs discours les pôles de cette distance physique et psychologique qui les écartèlent. C'est ainsi le cas dans la pièce *Les larmes du ciel d'août* (2013) où une jeune fille enceinte, face à une femme dans une voiture, attend au bord de la route le retour probable de son « homme » parti chercher ailleurs de l'argent pour leur fils à naître. C'est aussi le cas de cette autre pièce, *De l'amour au cimetière*, dans laquelle les personnages de l'homme et de la femme s'adressent chacun à son double, c'est-à-dire à deux autres personnages que la pièce désigne comme étant « l'autre lui-même » et « l'autre elle-même ».

Dans *Et si je les tuais tous Madame*, Lamine, tout comme la jeune fille enceinte, recrée son drame familial originel où, par exemple, l'image et le nom de maman se brouillent de temps en temps dans son esprit pour ne devenir que ceux de la dame dans la voiture. Tel un schizophrène, il fait défiler devant lui des doubles de son personnage qui le transportent, le temps de la durée de ce feu rouge, tantôt vers sa dulcinée enceinte qu'il a abandonnée, tantôt dans le royaume de son enfance. C'est ainsi par exemple qu'il fait surgir Robert, un personnage qui fut comme un frère pour lui quand ils étaient enfants et dont les propos ne cessent de trahir ou de déjouer ceux de Lamine. Dans la mise en scène de cette pièce faite par l'auteur lui-même, ce personnage double de Robert ainsi que ceux des autres personnages surgis de l'inconscient de Lamine sont incarnés par un trio de musiciens burkinabè modernes, *les Faso Kombat*. Cette mise en scène fait la part belle à la recréation de l'univers psychique du personnage principal. Elle fait en effet de la pièce une mise en train de personnages issus de l'espace mental de Lamine qu'il déroule sur l'espace scénique dans une sorte de cinéma qu'il se projette à son propre insu. Aristide Tarnagda nous avait d'ailleurs souligné cet aspect psychologique de ses personnages dans un entretien qu'il nous a accordé en 2014 : « Mon personnage est très mental ; tout se passe dans sa tête. Mes personnages sont coincés avec eux-mêmes par rapport à des décisions, à la famille, à des désirs inassouvis ».

Lorsque Lamine improvise un dialogue avec la femme, il ne donne à entendre aux spectateurs que sa propre voix, et jamais celle de la femme à la voiture qui ne parle qu'à travers lui. Une lecture de cette pièce sous l'angle du métathéâtre verrait en Lamine une sorte de maître de cérémonie du jeu, faisant du théâtre dans le théâtre, en utilisant sa voix et son corps comme objets de médiatisation de spectres ou de personnages en latence qui vont tour à tour s'exprimer à travers lui. Or, le théâtre dans le théâtre, nous le rappelle Georges Forestier, est « l'expression d'une mentalité qui se complaît dans le même, le double : ressemblances et fausses ressemblances. Le théâtre dans le théâtre c'est le théâtre qui se dédouble » (Forestier, 1996 : 341). De ce point de vue, Lamine est un acteur qui, comme la plupart des acteurs, met sa voix à la disposition de personnages qui ont pour noms Lamine, Robert, le père, la mère, la compagne, l'enfant dans le ventre de sa mère, etc. Anne Ubersfeld nous met d'ailleurs en garde contre une confusion facile entre l'acteur et le

personnage : « Le personnage n'est pas à confondre avec l'acteur. Plusieurs personnages peuvent n'être qu'un seul acteur » (Ubersfeld, 1999 : 77)¹. Vue sous cet angle, l'on pourrait comprendre pourquoi la pièce prend cette forme de long monologue traversé par des fragments de dialogues que « l'acteur » tisse au nom de personnages qui sortent de l'ombre pour jouer leurs partitions en se servant du seul instrument qu'est la voix de Lamine.

Le personnage de Lamine fait face à une tension née de la situation d'exilé qu'il vit. La route au bord de laquelle il se retrouve est la figuration de son positionnement identitaire entre-deux, c'est-à-dire l'assujettissement à un écartèlement à la fois temporel – le passé et le futur – et spatial – l'ici et l'ailleurs. La femme sur cette route constitue un objet déguisé qui rend possible et crédible la série de jeux de rôles qui se déploient sur la scène. Dans le schéma de communication présenté, cette femme n'est uniquement qu'une réceptrice d'informations, elle n'est jamais émettrice. Elle joue et représente en effet le rôle passif et muet qui est généralement assigné au spectateur dans le théâtre moderne conventionnel. Elle dédouble ainsi scéniquement le public assis dans la salle de spectacle et crée l'illusion d'être une interlocutrice pour Lamine dont le discours prend alors l'allure d'un dialogue.

Dans ce jeu métathéâtral, le personnage de Lamine tente désespérément de dérouler le récit de sa vie passée dans lequel il voudrait justifier les choix qu'il a opérés, pour se donner peut-être bonne conscience. Ce récit narratif fait à la première personne, par l'utilisation du pronom personnel « je », occasionne un dédoublement du personnage où le sujet s'adresse à lui-même à la deuxième personne du singulier « tu » : « Je me suis dit : “fonce sans regarder derrière-devant, fonce mon petit, fonce pour le petit, quitte ce trou à rat de pays et fonce” [...] » (Tarnagda, *Et si*, 2013 : 7). Cependant, comme pour démentir sa version des faits, le récit est constamment entrecoupé et troué par l'intrusion dans sa voix des fantômes restés de l'autre côté d'où Lamine est venu. « Les fantômes ne naissent pas de l'idée du double mais de la présence palpable d'une absence à laquelle le double confère des contours et une forme » (Rayner, 2006 : xxii)². Ainsi donc, lorsqu'il parle de la grossesse de sa compagne, c'est le fantôme de cette dernière qui l'interrompt et le contraint à donner voix à une version qui contredit son récit :

¹ Notre traduction.

² “Ghosts arise not from the idea of the double but from the perceptible presence of an absence that the double outlines and gives shape to”. Notre traduction.

Lamine!

Toi encore ?

Putain! Tu peux attendre juste une seconde ? Tu ne vois pas que la dame n'a pas le temps. Déjà qu'elle est gentille de m'écouter le temps d'un feu rouge... Cela fait des jours, des semaines, des mois, que je fais le pied de grue ici, à cette même place, à côté de ce même feu, pour juste demander un avis, un conseil, juste savoir ce qu'ils feraient s'ils étaient à ma place [...]

Excusez-moi madame, c'est elle, elle n'arrête pas de m'emmerder, depuis quelque temps elle est comme ça, toujours les mêmes questions, les mêmes reproches :

Tu rentres quand ?

As-tu de l'argent ?

Tu m'as oubliée ?

Et lui ?

Lui que tu as foutu dans mon ventre avant de te barrer ? (Tarnagda, *Et si*, 2013 : 8)

Dans son récit, Lamine essaie de présenter une version des faits qui tende à lui assigner le beau rôle dans un monologue qui lui donne l'exclusivité de la narration des faits. Cependant, sa conscience ne lui permet pas de falsifier aussi impunément la vérité. C'est ainsi qu'elle régénère en lui Robert, le personnage alter ego dont il est familier, une version idéalisée de lui-même qu'il a dû tuer symboliquement au carrefour de son adolescence sur injonction du père : « Mon père [...] disait que Robert et moi, on n'était pas faits pour être des copains » (*ibid.* : 10). Robert se saisit donc de la voix de Lamine pour lui imposer un dialogue, une sorte de ping-pong verbal entre les deux par la voix de Lamine, qui laisse apparaître des contradictions dans le récit des faits qu'a donné ce dernier : « Tu mens Lamine. Tu te mens, et ça c'est pas bon pour ta santé [...] t'as eu la trouille mon vieux et tu t'es dit : [...] "je me barre, elle se démerde toute seule, moi je me cherche un coin tranquille au soleil où je ne verrai pas les mouches envahir ses plaies..." » (*ibid.* : 13-14). Ainsi donc, Lamine s'est construit un public idéal, une auditrice idéale dirions-nous, en la personne de la femme dans la voiture, une entité muette qui ne peut remettre en cause la véracité de ses propos, afin de dérouler sous la forme d'un récit son jeu de conteur d'évènements qu'il a fortement embellis. La formule du récit monologué qu'il adopte au départ vise à lui donner cette exclusivité dans l'exposition des faits. Le dialogue qui lui est imposé de façon métathéâtrale par ces personnages fantômes de son passé lui dénie cette exclusivité et détruit le statut de personnage conféré à la femme dans la voiture en ne s'adressant jamais à elle et en l'associant uniquement à la matérialité de son portefeuille Louis Vuitton et à l'argent qu'il contient.

Une telle dramaturgie du double qui fait intervenir ici et maintenant différentes absences par le biais de la voix du personnage-acteur permet à la pièce de se soustraire aux exigences de la *mimésis*. C'est alors que la représentation d'une version dédoublée du triangle œdipien, si cher au théâtre, est rendue possible. Ainsi, Lamine devient à la fois le père de son fils à naître et le fils de son propre père, ce père qui apparaît dans sa voix pour lui demander d'enterrer la hache de guerre. Si les voix contribuent aux dédoublements identitaires des personnages chez Aristide Tarnagda, chez Sophie Heidi Kam ce sont les masques qui créent ces espaces entre-deux.

L'entre-deux du masque

Nos jours d'hier, la pièce de Sophie Heidi Kam, se déroule, comme indiqué plus haut, dans un lieu clos. Cette insularité a pour fonction d'opérer un tri entre les passants afin de repérer les ennemis, ceux qui sont supposés appartenir au camp des rebelles. La partie visible par le spectateur de ce semblant de canyon transformé en camp militaire est un bureau de poste qu'occupe le personnage nommé Le Soldat dont la tâche consiste à vérifier les identités des passants et à valider le motif de leur voyage de l'autre côté du camp. Les quatre personnages qui y défilent sont tous dédoublés dans des identités qui relèvent à la fois de l'individualité et de l'archétype.

De prime abord, chacun de ces quatre personnages semble n'appartenir qu'à l'une des deux catégories antinomiques suivantes : le monde des militaires ou celui des civils. Les noms qui leur sont attribués dans la pièce reflètent en effet des fonctions liées intrinsèquement à l'une ou l'autre de ces deux catégories. Ainsi, le monde des militaires réunit-il les deux personnages nommés Le Soldat et Le Chef, l'un étant l'exécuteur d'ordres et l'autre l'autorité suprême du pouvoir. Ceux qui relèvent du monde civil sont des personnages qui se retrouvent en ce lieu de tri et de surveillance pour se voir délivrer un laissez-passer qui leur permette de franchir cette barrière que l'on pourrait nommer le mur de la honte. Il s'agit du personnage de La Femme, qui tente de traverser la frontière pour rendre visite à sa mère, et d'un pasteur nommé L'homme qui dit vouloir se rendre de l'autre côté dans le but de convertir les cœurs de ceux qui y vivent.

Une telle catégorisation n'est cependant qu'illusoire car les noms qui sont attribués à ces personnages ne sont en fait que des masques identitaires qui recouvrent d'autres couches de réalités en fonction de l'épaisseur dramatique du personnage. Ainsi, Le Chef et Le Soldat ne sont-ils pas que des militaires, ils se nomment l'un Tanguy et l'autre Zié et sont liés entre eux par une relation bien civile, celle de la fraternité. En effet, Le Chef Zié est le frère aîné du Soldat Tanguy. Ce dernier, quant à lui, entretient un lien plus fort avec le camp des civils, car il a été le fiancé du personnage nommé La Femme avant de rejoindre l'armée de son frère. Cette femme, nommée Wendy Massiri, partage le même patronyme que l'homme le plus recherché du pays, le chef des rebelles, Wassa Massiri. Ce dernier se trouve être en fait le personnage nommé L'homme, celui-là même qui tente d'effectuer le passage, déguisé en pasteur. Les liens unissant ces personnages de camps opposés s'enchevêtrent et se compliquent davantage au fil de la pièce ; ces personnages qui semblent ne rien avoir en commun partagent même une filiation patronymique qui pourrait suggérer une possible consanguinité. En effet, Nabintou Massiri, la mère de Tanguy et de Zié, porte le même nom de famille que les deux personnages civils. L'entrelacement identitaire observé chez ces personnages n'occulte nullement la singularité qu'acquièrent deux d'entre eux du fait de l'épaisseur dramatique qui leur est conférée : il s'agit du Soldat Tanguy et du Pasteur Zié.

L'homme qui se présente au soldat dans ce lieu de haute surveillance et qui se dit être un pasteur n'est en fait qu'un personnage rusé qui se sert de tactiques pour transformer le lieu du camp militaire en non-lieu afin de pouvoir subvertir l'appareillage de surveillance mis en place par le maître des lieux. La tactique dont il se sert est cet art ancien repérable dans toute société humaine et que Michel de Certeau associe à la métis des Grecs, c'est-à-dire, ces ruses de l'intelligence qui joue sur l'occasion propice, le déguisement et une paradoxale invisibilité pour permettre aux plus faibles de venir souvent à bout des plus forts. Le masque vestimentaire dont s'affuble L'homme est composé d'une soutane, d'une fausse barbe, d'une perruque et de lunettes.

La série de déguisements dont se sert cet homme pour déjouer la surveillance du camp d'en face n'est pas uniquement faite d'un masque vestimentaire, il se donne aussi un faux nom, celui de Bernard Barnabé. Ce déguisement en homme de Dieu, disciple du

dernier espoir du XX^e siècle, réussit à le rendre invisible et à déjouer la vigilance du Soldat Tanguy qui accorde au faux pasteur un vrai laissez-passer. Ce laissez-passer obtenu grâce à la subversion de l'ordre du milieu devient de fait pour ce personnage un laissez-jouer, car il réussit ainsi à transformer le lieu du bureau en espace de jeu dans lequel il fait usage d'accessoires comme cette bible qu'il abandonne soigneusement sur la table du Soldat et qui justifie le retour dans cet espace de L'homme. Le marquage par une bible de ce bureau de poste militaire introduit dans la dynamique de contrôle du pouvoir hégémonique un objet-masque dont il ne se doute pas car rendu invisible ou illisible par la ruse.

Tanguy ne parvient pas à déceler le déguisement qu'il voit en face de lui parce que son personnage vit une dualité irréconciliable qui le rend vulnérable. En effet, sa forte implication présente dans le monde militaire ainsi que son appartenance passée, mais toujours actuelle, au monde civil se neutralisent mutuellement et le rendent inopérant. En exemple, rappelons que le Soldat, contraint de rester vigilant en gardant les lieux, ne peut remplir efficacement sa tâche militaire parce qu'il parle constamment au téléphone avec la jeune fille Sokna dont il est amoureux et qu'il ne peut voir et toucher à cause des exigences de son métier. Ainsi donc, pour ce Soldat, les exigences du monde militaire l'empêchent de voir sa dulcinée et celle-ci constitue un obstacle à la bonne exécution de sa tâche de surveillance.

Son frère, Le Chef, par contre, qui n'est aucunement influencé par une telle dualité, parvient, en soldat de carrière, à reconnaître le déguisement et à démasquer L'homme qui, sous le travestissement, « apparaît tout habillé en tenue militaire » (Kam, 2013 : 91). Ce dernier, ainsi démasqué, semble avoir perdu son avantage tactique. Mais cette brève déconvenue n'est qu'une autre tactique mise en place pour déjouer la vigilance du Chef afin de permettre aux hommes de Massa Massiri d'envahir le camp militaire pour en neutraliser les soldats. Quoique ce personnage désormais victorieux apparaisse quelque peu sympathique aux spectateurs à cause de la main tendue qu'il offre à Zié et de la promesse faite d'œuvrer à la démocratie, Massa Massiri demeure un personnage assez ambigu et incertain. L'accoutrement militaire qui lui colle à la peau à la fin de cette fable est sans doute une mise en garde contre le pouvoir qui prend ses fondements dans le monde militaire.

Le Soldat Tanguy, antithèse de son frère Zié, est le seul personnage qui essaie, sans succès il est vrai, de se construire un espace identitaire entre-deux en tentant de ressouder les deux blocs qui ne faisaient jadis qu'une même entité. Alors que son frère construit un camp militaire à cet endroit précis pour enrayer ou réduire les mouvements humains entre les deux communautés, c'est Tanguy par exemple qui autorise la traversée en accordant des laissez-passer. La position identitaire inconfortable entre-deux dans laquelle se retrouve de temps en temps le Soldat est mise à découvert avec l'arrivée de La Femme, Wendy Massiri, dans le bureau militaire, en quête d'une autorisation de passage. Face à Wendy, qui le reconnaît d'emblée, Tanguy feint d'être une autre personne en essayant, vainement, de paraître masqué :

La Femme : Toi Tanguy, vivant ? [...] Qu'est-ce que tu fais ici ? C'est quoi, cette tenue ?

Le Soldat : Papiers et motifs !

La Femme : Regarde-moi, Tanguy ! Regarde, c'est moi ! Wendy. Wendy Massiri...

Le Soldat : Papiers et motifs ou dehors ! (Kam, 2013 : 48-49)

Le Soldat : Arrêtez de délirer, madame ! Je ne vous connais pas, vous ne me connaissez pas... (*ibid.* : 51)

Tanguy échoue lamentablement dans sa tentative de devenir autre face à cette femme qui le connaît depuis l'université et qui a été sa compagne dans sa vie civile. Le Soldat est au centre de vecteurs de forces opposées et contradictoires qu'il ne parvient pas à contrôler. Ainsi, il ne peut ni appliquer efficacement la stratégie militaire du quadrillage du lieu de surveillance (il laisse ainsi filer entre les mailles du filet le personnage rusé), ni utiliser la ruse au moment opportun (il est vite démasqué par Wendy). Ses échecs proviennent surtout du fait que son personnage réunit en lui des forces identitaires diamétralement opposées auxquelles il souscrit entièrement : c'est un bon soldat, un excellent frère et un homme au cœur sensible. Ce tiraillement qu'il vit se manifeste également sur le plan scénique par les accessoires de jeux que sont les *talkies-walkies* et les téléphones portables.

Invention technologique intervenue dans la période de la Deuxième Guerre mondiale, le talkie-walkie est un moyen de communication radio permettant aux militaires de communiquer oralement entre eux tout en étant mobiles, c'est-à-dire en marchant comme le suggèrent les verbes anglais « walk » et « talk ». C'est

aussi un outil de stratégies militaires qui permet de mieux quadriller une zone d'influence quelconque afin de pouvoir la surveiller efficacement. Le téléphone cellulaire ou portable, quant à lui, est la version civile de ce qu'est le talkie-walkie. Le Soldat de la pièce de théâtre de Sophie Kam, renfermé dans son poste de surveillance, se sert de ces outils technologiques pour établir un branchement avec l'espace extérieur. Il utilise ces moyens de communication pour maintenir un lien continu avec le reste de la troupe, mais aussi pour établir le contact avec le monde des civils vivant en dehors du camp militaire. Ces appareils permettent donc une extension spatiale du lieu présent et visible en le remplissant de la présence-absence de ceux et celles qui n'y sont pas.

Le tiraillement identitaire que vit le Soldat Tanguy, du fait de l'intenable position entre-deux, nous est visuellement rendu dans la pièce de façon intermédiaire par l'incapacité de ce dernier à faire fonctionner les moyens de communication à sa disposition. Lorsque le rideau se lève au début du spectacle, Le Soldat « tente à plusieurs reprises de joindre quelqu'un en utilisant son téléphone portable » (Kam, 2013 : 31), mais toutes ces tentatives se révèlent vaines. Face à cette difficulté, le Soldat se tourne vers le talkie-walkie pour envoyer une alerte générale aux troupes mais, là aussi, le message de détresse qu'il lance ne semble pas atteindre son destinataire car il ne reçoit en retour que le « grésillement d'une voix provenant du talkie-walkie » (Kam, 2013 : 32). Ce grésillement ainsi que l'impossibilité d'établir la communication avec le téléphone portable constituent des parasites, dans le sens que confère Michel Serres au concept de parasite, c'est-à-dire, une interruption ou une interférence produite par un bruit ou des grésillements³. Ce parasitage réduit les capacités de contrôle du pouvoir hégémonique militaire en transformant le lieu en un espace hybride dans lequel le Soldat ne parvient plus à maîtriser le fonctionnement normal de l'appareillage technologique.

Le Soldat Tanguy se révèle ainsi à lui-même et au spectateur incapable dorénavant de fonctionner comme un émetteur d'informations dans ce schéma de la communication qui semble être récupéré par des forces à l'origine des parasites. Il ne peut désormais être fonctionnel que comme le récepteur d'une information certes militaire, mais qui ne peut être transmise que par le truchement d'un moyen technologique civil, c'est-à-dire le

³ Voir à ce sujet l'article de Steven D. Brown (2002).

téléphone portable. En effet, dès qu'il marque une pause à la fin de ses tentatives répétées d'établir la communication, son téléphone sonne et, lorsqu'il le décroche, il se voit contraint de se mettre au garde-à-vous face au combiné pour écouter les ordres du Chef relatifs à la présence de l'ennemi autour du camp. Comme pour confirmer son statut de simple récepteur, et pas d'émetteur, le Soldat acquiesce mécaniquement aux ordres en reprenant les injonctions du chef sous forme de phrases interrogatives pour confirmer sa bonne réception de l'information : « L'ennemi rôde dans le coin?... Il n'est pas seul?... » (Kam, 2013: 32). La seule initiative réussie par le Soldat Tanguy en tant qu'émetteur n'interviendra que lorsqu'il appelle la demoiselle Sokna dont il est amoureux pour s'excuser d'avoir manqué leur rendez-vous de la veille. Cependant, cet appel réussi n'est qu'une confirmation de son inaptitude à agir en émetteur, car un appel en provenance d'un autre soldat le contraint à arrêter la conversation avec sa dulcinée pour retourner à son rôle de récepteur.

À l'examen des pièces de théâtre de ces deux dramaturges burkinabè que sont Aristide Tarnagda et Sophie Heidi Kam, et en considérant les autres pièces écrites par ces auteurs, l'on voit se dessiner en partie les contours d'une dramaturgie contemporaine burkinabè. Celle-ci, arrimée au souffle de l'écriture contemporaine d'auteurs tels que Koffi Kwahulé ou Rodrigue Normand, fait usage des caractéristiques du lieu et du non-lieu tels que définis par Michel de Certeau pour dérouler sur la scène de théâtre des problématiques identitaires relevant de ce XXI^e siècle. Les pièces *Et si je les tuais tous Madame* et *Nos jours d'hier* ne mettent en scène que la difficulté pour leurs personnages de réussir la traversée hors de soi ou hors de chez-soi. Peter Brook (1996) a finalement raison de faire de l'espace et de la traversée du personnage le degré zéro du théâtre.

Christophe Konkobo est enseignant chercheur à Austin Peay State University, dans l'État du Tennessee. Il y enseigne les littératures et les cinémas francophones et anglophones d'Afrique. Ses recherches portent principalement sur le théâtre burkinabè moderne et les dramaturgies francophones contemporaines.

Références

BROOK, Peter (1996). *The Empty Space*, New York, Touchtone.

BROWN, Steven D. (2002). "Michel Serres. Science, Translation and the Logic of the Parasite", *Theory, Culture & Society*, n° 19: 1-27.

DE CERTEAU, Michel (1990). *L'invention du quotidien. Tome 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard.

FORESTIER, Georges (1996). *Le théâtre dans le théâtre*, Genève, Droz.

KAM, Sophie Heidi (2013). *Nos jours d'hier*, Ouagadougou, Centre d'édition, de production, de distribution et de formation (Ceprodiff).

RAYNER, Alice (2006). *Ghosts: Death's double and the phenomena of theatre*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

TARNAGDA, Aristide (2013). *Et si je les tuais tous Madame ? et Les larmes du ciel d'août*, Carnières, Lansman.

TARNAGDA, Aristide (2008). *De l'amour au cimetière*, Ouagadougou, Découvertes du Burkina.

UBERSFELD, Anne (1999). *Reading Theatre*, Toronto, University of Toronto Press.

ZIMMER, Wolfgang (1992). *Répertoire du théâtre burkinabè*, Paris, L'Harmattan.