



Université Félix Houphouët-Boigny



Université Alassane Ouattara



Université Péléforo Gon Coulibaly

RILE

REVUE IVOIRIENNE DE LANGUES ÉTRANGÈRES



Volume 15, Septembre 2020

ISSN : 2076-6130

DIRECTEUR DE PUBLICATION

Klohínlwélé KONÉ

COMITÉ DE RÉDACTION

Klohínlwélé KONÉ, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny
COULIBALY Daouda, Professeur des Universités, u. Alassane Ouattara
SOUMAHORO Síndou, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny

COMITÉ DE LECTURE

DJIMAN Kasímí, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny
BAMBA Abou, Maître Assistant, u. Alassane Ouattara
BOUABRÉ Théodore, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny
BROU Anasthasie, Maître Assistant, u. Alassane Ouattara
DIARASSOUBA Sídikí, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny
DRO Gondo Aurelien, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny
JOHNSON K. Zamína, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny
KONATE Síendou, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny
KONÉ Minata, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny
KOUA Méa, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny
KOUAKOU Koffi Mamadou, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny
KOUASSI Raoul, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny
N'GUESSAN Germain, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny
OBOU Louís, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny
TESAN Lou, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny
TRA Bí Goh, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny
YÉO Lacína, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny

COMITÉ SCIENTIFIQUE

ANNA Manouan, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny
ANO Boa, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny
AMANI Konan, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny
CLAUDINE Raynaud, Professeur des Universités, u. François Rabelais de Tours
DANIEL Rene Akendengué, Professeur des Universités, u. Oumar Bongo, Gabon
E. A. Kaplan Suny, Professeur des Universités, Stony Brook University, USA
FREDERIC Will, Professeur des Universités, Mellen University, Iowa, USA
ÇADOU Henri, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny
GNÉBA KOKORA Michel, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny
KONATE Yacouba, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny
KOUI Théophile, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny
MAMADOU Kandjí, Professeur des Universités, u. Cheick Anta Diop de Dakar
MICHEL Naumann, Professeur des Universités, u. de Cergy-Pontoise, France
ROGER Friedlein, Professeur des Universités, Freie Universität, Berlin

Normes éditoriales de la revue RILE en conformité avec les normes du CAMES en Lettres et Sciences humaines.

I.1. RILE ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES).

I.2. La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

I.3. La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit : - Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots-clés, Abstract, Keywords, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie. - Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots-clés, Abstract, Keywords, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

II.1. Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : I. ; I.1. ; I.2; II. ; II.1. ; II.1.1 ; II.1.2. ; III. ; etc.).

II.2. Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

II.3. Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante : - (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ; - Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées). Exemples : - En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupé du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens(...) ». - Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit : Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire. - Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit : le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation socio-historique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakitè, 1985, p. 105).

II.4. Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

II.5. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Éditeur, pages (p.) occupées

par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Éditeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2^{de} éd.).

II.5. Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Par exemple :
Références bibliographiques :

- AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.
- AUDARD Catherine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Ethique, politique, société*, Paris, Gallimard.
- BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.
- DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogenes*, 202, p. 145-151.
- DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, L'Harmattan.

II.6. Des règles d'éthique et de déontologie de l'édition scientifique. L'équipe de rédaction de notre revue respecte l'éthique et la déontologie de l'édition scientifique. Elle veille à ne publier que des contributions scientifiques originales et de bonne facture. Pour y parvenir, elle respecte le cycle du travail éditorial et s'abstient de publier tout article dont les rapports d'instruction sont défavorables. RILE soumet la mouture finale à un logiciel anti-plagiat et s'il est avéré que l'article est à plus de 20% proche des phrases et idées d'autres travaux, sera simplement rejet. L'auteur de l'article ne peut demander le remboursement des frais d'instruction. En tout état de cause, la revue ne saurait être tenue pour responsable du contenu plagiaire des auteurs si celui-ci venait à ne pas être détecté par ses instructeurs et son logiciel.

SOMMAIRE

1. SANOU Fatou Ghislaine : RELIRE <i>CRÉPUSCULE DES TEMPS ANCIENS</i> DE NAZI BONI. LA PROBLÉMATIQUE DU HÉROS ÉPIQUE.....	6
2. MANDÉ Hamadou : LE THÉÂTRE EN AFRIQUE : FONDEMENTS, ENJEUX ET PERSPECTIVES.....	18
3. DIABAGATÉ Oumarou : DE L'ENFERMEMENT RACIAL AU DIALOGUE INTERRACIAL : L'AVENTURE DE LA LIBERTÉ DANS <i>AN INSTANT IN THE WIND</i> D'ANDRÉ BRINK.....	32
4. BELEMGNYGRE S. Nelly Maria : VIOLENCES SOCIALES : LA DICTATURE DE LA FAMILLE DANS <i>NOS JOURS D'HIER</i> DE SOPHIE HEIDI KAM.....	45
5. KLOHINLWÉLÉ KONÉ & TIÉMOU Dékao Fabrice : ÉCRIRE LA CRISE IDENTITAIRE EN SOCIÉTÉ POSTCOLONIALE : UNE LECTURE DES MUTATIONS NARRATIVES DANS <i>TAIL OF THE BLUE BIRD</i> DE NII AYIKWEI PARKES.....	57
6. NIANE Babacar : LE WAÑÑ DANS L'ENSEIGNEMENT CORANIQUE AU SÉNÉGAL	71
7. OKOU Eudoxie : DRAMATIZING A MULTICULTURAL AMERICAN SOCIETY IN AMIRI BARAKA'S <i>THE TOILET</i>	80
8. KOMENAN Casimir : VALEURS DU PHÉNOTEXTE CHEZ J. M. COETZEE	95

LE THÉÂTRE EN AFRIQUE : FONDEMENTS, ENJEUX ET PERSPECTIVES

MANDÉ Hamadou

Département de Lettres modernes
Université Joseph Ki-Zerbo (Burkina Faso)
mandehama@gmail.com

Résumé : Cet article analyse la situation du théâtre africain en s'intéressant particulièrement à ses fondements, ses enjeux et ses perspectives d'évolution. Tenant compte de la diversité de formes théâtrales et d'approches qui existent autour de la notion de théâtre africain, nous avons choisi d'axer cette réflexion sur le théâtre africain d'inspiration occidentale dont l'avènement remonte à la période coloniale. L'objectif étant d'en faire un état des lieux afin d'en dégager les perspectives de développement, l'analyse s'est appuyée sur la socio-histoire considérée par Gérard Noiriel comme « une boîte à outils » permettant d'explorer le passé pour éclairer les phénomènes contemporains. L'approche socio-historique a été renforcée par les théories postcoloniales qui s'intéressent spécifiquement à l'influence exercée par le passé colonial sur le présent des ex-colonies. Il s'est agi dès lors de s'interroger sur la situation de l'art théâtral africain depuis son avènement sous la période coloniale jusqu'à nos jours. Il ressort de cette étude que le théâtre africain a connu des fortunes diverses au cours de son évolution marquée par des tentatives de remises en cause de sa quête d'identité. Ce qui l'amène à faire face de nos jours à des défis majeurs de repositionnement et d'affirmation de sa liberté. Dans un tel contexte, la valorisation des ressources du patrimoine culturel africain ne pourrait-elle pas être une voie de salut et de renouvellement pour le théâtre africain contemporain ?

Mots-clés : théâtre africain, socio-histoire, quête de liberté, valorisation du patrimoine culturel

Abstract: This article analyzes the situation of African theater, paying particular attention to its foundations, its challenges and its prospects for development. Taking into account the diversity of theatrical forms and approaches that exist around the notion of African theater, we have chosen to focus this reflection on African theater of Western inspiration, the advent of which dates back to the colonial period. The objective being to make an inventory of fixtures in order to identify the perspectives of development, the analysis was based on the socio-history considered by Gérard Noiriel as "a toolbox" allowing to explore the past to shed light on contemporary phenomena. The socio-historical approach has been reinforced by postcolonial theories which are specifically interested in the influence of the colonial past on the present of the former colonies. It has therefore been a question of researching the situation of African theatrical art from its advent during the colonial period to the present day. It emerges from this study that African theater has experienced varying

fortunes during its development by attempts to question its quest for identity. This leads him to face today major challenges of repositioning and asserting his freedom. In such a context, could the enhancement of the resources of African cultural heritage not be a way of salvation and renewal for contemporary African theater?

Keywords: African theater, socio-history, quest for freedom, enhancement of cultural heritage

Introduction

La question de l'existence d'un théâtre africain précolonial ne fait plus aujourd'hui l'objet d'un doute raisonnable au regard des travaux récents et des définitions actuelles du théâtre. En effet, pour C. Biet et C. Triau (2006, p. 7) :

Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressé, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. En cela, il n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit, et ne donne pas nécessairement lieu à la publication d'un écrit.

Les pratiques dramatiques africaines telles que le Kotéba, le Concert-party, le folk opéra et bien d'autres sont suffisamment illustratives de cette réalité. À cela s'ajoutent des publications importantes comme celles d'Étienne Drioton (1954) et de Christiane Desroches-Noblecourt (1943) qui montrent que l'Égypte antique¹ a connu des expressions spectaculaires qui étaient des formes de théâtre antique à l'image de celles qui sont apparues plus tard dans l'antiquité grecque. C'est dans ce sens que C. Desroches-Noblecourt (1943, p. 167) écrit à ce propos que :

D'ores et déjà, ce travail constitue une très nette confirmation de ce double fait que tenaient pour avéré les archéologues, depuis les recherches de Sethe: d'abord que les historiens grecs s'étaient abusés en croyant et en affirmant que le théâtre était né dans leur patrie; et aussi que c'est une erreur de croire, comme on l'a fait trop longtemps, que l'Égypte ancienne avait cultivé tous les genres littéraires, sauf le théâtre.

Ces pratiques théâtrales africaines antiques et précoloniales étaient des arts conçus par l'Afrique et pour l'Afrique. Mais, entre ces formes anciennes et les pratiques modernes actuelles, il y a eu la colonisation qui a œuvré à étouffer les pratiques culturelles et artistiques traditionnelles, considérées comme primitives, afin de laisser les espaces aux arts importés de l'Occident. C'est dans ce contexte de négation culturelle que le théâtre sous sa forme occidentale a fait son entrée en Afrique.

¹ Bien que cela ne fasse pas l'objet d'une unanimité absolue, les travaux de Cheick Anta Diop, non encore unanimement remis en cause, montrent que l'Égypte Pharaonique était bien africaine.

Dans l'univers du théâtre africain actuel, mis à part quelques survivances de pratiques dramatiques traditionnelles, l'essentiel de ce qui est reconnu comme théâtre africain est le résultat d'un viol colonial dont les stigmates restent encore visibles. Le théâtre africain aujourd'hui demeure en grande partie un art métissé marqué par une influence des anciennes puissances coloniales francophones, anglophones ou lusophones.

Le théâtre africain est de nos jours un art à la croisée des chemins. Un art qui fait face à de multiples défis et enjeux qui méritent d'être bien cernés. En effet, depuis son introduction en Afrique sous la période coloniale jusqu'à nos jours, le théâtre africain d'inspiration occidentale a toujours fait l'objet d'une surveillance étroite de l'empire colonial. Si cette influence occidentale était perceptible à ses débuts, elle est devenue de plus en plus voilée avec le temps sans que cela ne réduise son impact sur le développement de cet art.

Il s'avère dès lors important d'analyser les mécanismes mis en œuvre par l'occident pour perpétuer sa main mise sur l'art théâtral africain qui fait pourtant face à de multiples enjeux de développement culturel.

Comment, dans un contexte caractérisé par une lutte d'émancipation permanente, le théâtre africain demeure encore, en grande partie, un art sous influence extérieure ? Comment cet art peut-il, face aux défis actuels, survivre et à se consolider ? C'est à ces questions fondamentales que nous nous sommes intéressés dans le présent article en faisant appel à la sociohistoire pour analyser les fondements et les enjeux de ce théâtre avant d'en esquisser des perspectives de développement.

La socio-histoire vise à mieux appréhender le présent à partir d'une analyse des faits passés et en s'intéressant entre autres aux relations de pouvoir qui peuvent être mis en évidence par l'étude des activités culturelles. Partant du fait que dans toute société humaine le passé conditionne le présent, la démarche du socio-historien vise à mettre en lumière l'influence de ce passé sur le monde contemporain. Ainsi, pour G. Noiriel (2008, p. 7), ceux qui détiennent le pouvoir de « définir les identités, les problèmes et les normes du monde social, imposent les enjeux que doivent prendre en considération tous les acteurs de la société ». La socio-histoire est surtout utilisée pour l'analyse des problèmes empiriques. Le choix de ses outils est fonction de l'objet d'étude. C'est la raison pour laquelle nous avons retenu cette approche de Gérard Noiriel pour analyser les fondements, les enjeux et les perspectives du théâtre africain d'influence occidentale. La perspective socio-historique est articulée ici avec les théories postcoloniales pour analyser les conséquences de l'influence coloniale sur le théâtre africain actuel. Le post-colonialisme s'intéresse également aux luttes d'influence permanentes et à la volonté d'assujettissement continu des anciennes colonies par l'ancien empire colonial.

I. Les fondements du théâtre moderne en Afrique

L'histoire du théâtre « moderne » africain ou encore le théâtre « négro-africain » d'influence occidentale prend sa source dans la période coloniale. Après avoir été utilisé par les missionnaires pour les besoins d'évangélisation, il est devenu, entre les mains de l'administration coloniale, une arme de destruction massive des cultures africaines et un levier de promotion de la culture occidentale. J-P. Guingané (1987, p. 333) écrit à ce sujet que :

Plus que le théâtre religieux, le théâtre négro-africain nous apparaît comme ayant constitué, dans les mains du colonisateur, une arme redoutable de conquête, car il offrait aux Africains eux-mêmes, c'est-à-dire aux Africains dits « évolués », l'occasion d'affirmer leur appartenance à la société coloniale, et cela, souvent, en dénonçant, à partir de critères coloniaux, ce qu'ils considéraient comme étant les tares de la société traditionnelle.

Le théâtre africain colonial a été donc un art au service de l'idéologie coloniale qui en a fait un instrument primordial de ses politiques éducative et culturelle. Le colonisateur a, pour ce faire, exploité à son profit l'intérêt des Africains pour les arts de la scène. Son projet théâtral s'est inscrit dès le début dans une logique d'utilisation de cet art comme moyen d'acculturation et d'assimilation des peuples colonisés. C'est ce qui fait dire à S. Chalaye (2010, p. 1), analysant le théâtre moderne africain francophone des indépendances aux années 1990, que :

La notion de « théâtre africain », dès son origine est une forme d'expression théâtrale imitée des modèles classiques de référence, les modèles propices à transmettre les valeurs occidentales et tout particulièrement celles de la langue française. L'africanité de ce théâtre relevait alors d'un façonnage artificiel qui fasse apparaître les stigmates extérieurs d'une « esthétique nègre ».

I.I. Les tentatives d'émancipation thématique et idéologique des dramaturges africains

Lorsque les vents des indépendances politiques ont commencé à souffler, les dramaturges africains ont saisi l'opportunité qui se présentait pour engager une action forte à travers le « théâtre historique »². Ce théâtre a été pour eux le moyen d'expression d'un engagement politique et d'une volonté d'éveil de conscience des Africains par la célébration des figures emblématiques de la lutte contre la pénétration coloniale, l'exaltation du passé glorieux des empires africains précoloniaux et la consécration du combat pour les indépendances. Ainsi, les illustres conquérants africains tels que l'Almamy Samory Touré, Babemba, Lat Dior, Chaka Zoulou,

² Le théâtre historique s'est développé au cours de la décennie 1960-1970 simultanément dans les anciennes colonies françaises, mais à différentes périodes dans les anciennes zones d'influence anglaise telles que le Ghana (vers les années 1960) et au Nigeria (1970).

Béhanzin et les héros des luttes anticoloniales comme Patrice Lumumba, Amilcar Cabral et bien d'autres deviennent les personnages principaux de grandes fresques théâtrales dont la vocation était de recoudre les morceaux de la conscience des peuples africains, déstructurée par l'action coloniale. Les auteurs de ce théâtre africain, parmi lesquels Amadou Cissé Dia, Seydou Badian Kouyaté, Condetto Nenekhaly Camara, Djibril Tamsir Niane, Abdou Anta Ka, Jean Pliya, Cheick Aliou Ndao, Martial Malinda (Sylvain Bemba) et Bernard Dadié en Afrique francophone et J.B. Danquah, Michel Dei-Anang, Mohammed Ben-Abdallah, Martin Owusu, Wale Ogunyemi et Ola Rotini en Afrique anglophone (Ghana et Nigéria), ont utilisé les éléments de l'histoire pour réconcilier les Africains avec leur passé et leur culture. Cette posture de combat et de résistance adoptée par les dramaturges africains est en cohérence avec le sens de la responsabilité de l'homme de culture africain telle que le préconise F. Fanon (2002, p. 221) pour qui « L'homme colonisé qui écrit pour son peuple, quand il utilise le passé, doit le faire dans l'intention d'ouvrir l'avenir, d'inviter à l'action, de fonder l'espoir. »

En Afrique francophone, le théâtre historique a également marqué le rejet de l'idéologie coloniale qui avait dominé le théâtre de William Ponty. Mais ces velléités d'indépendance n'ont pas entamé la détermination de l'ancienne puissance coloniale à vouloir, à tout prix, garder un contrôle sur la production dramatique africaine. C'est ainsi que sous le prétexte d'œuvrer à la promotion du théâtre africain qui avait du mal à circuler à l'intérieur et à l'extérieur du continent, les institutions des puissances coloniales se sont subtilement donné les moyens de jouer un rôle de contremaître et de juge-arbitre de ce théâtre. Elles ont créé pour cela des cadres comme le Concours théâtral interafricain (radiophonique) qui, certes, ont aidé à une plus grande diffusion du théâtre africain en Afrique et en Europe, mais ont surtout permis aux anciennes puissances coloniales françaises et belges de reprendre en main les productions dramatiques africaines et d'en influencer fortement la destinée.

Les indépendances avaient suscité l'espoir d'une libération politique et économique du continent. Malheureusement, une décennie après leur avènement, la situation sociale, économique et politique demeure catastrophique pour les populations qui commencent à ne plus y croire. Les dramaturges africains ont alors opéré un changement d'orientation thématique pour s'attaquer à la mauvaise gouvernance et aux injustices sociales dont sont victimes les populations. Ce théâtre de « désenchantement » a révélé des dramaturges et des œuvres très critiques vis-à-vis des nouveaux pouvoirs politiques africains. Dans la sphère anglophone, Wolé Soyinka s'est fait, à travers un théâtre d'agit-prop, le chantre d'un théâtre critique à l'encontre des nouveaux dirigeants et Tundé Fatundé le promoteur d'un théâtre empreint d'engagement révolutionnaire.

Le théâtre est une puissante arme d'éveil des consciences et est à ce titre un enjeu de pouvoir. L'administration coloniale française qui en avait bien conscience s'est donné les moyens d'être l'instance qui allait déterminer le type de théâtre africain à promouvoir. Elle a ainsi travaillé à étouffer les expressions de liberté qui n'étaient

pas convenables à sa politique. La coopération culturelle a été utilisée comme un « cheval de Troie » à cet effet.

Les institutions des anciennes puissances coloniales ont usé de tous les subterfuges, allant même jusqu'à offrir des prix et des bourses d'écriture ou de création à certains dramaturges africains sous le couvert de cette prétendue « coopération culturelle » qui n'était rien d'autre qu'une manœuvre savamment montée pour conserver leur influence sur le théâtre africain. En effet, au nom de cette « coopération culturelle », des stages, des résidences artistiques et des bourses diverses ont été régulièrement octroyés à des dramaturges et à des metteurs en scène africains afin de mieux contrôler leur action. En plus de cela, des tournées de diffusion de spectacles français en Afrique et de spectacles africains en France ont été financées, dans le même objectif :

Aussi, une fois les Indépendances acquises, le théâtre s'est fait art d'ambassade pour les fonctionnaires de l'État français, art du dialogue politique et a permis la présence française par le biais d'une coopération culturelle (...). La relation est entièrement unilatérale, à aucun moment il n'est envisagé que les créateurs africains puissent partager une conception différente de l'approche dramaturgique et surtout développer des poétiques singulières. On a ainsi continué de façonner, comme l'avait initié Charles Béart, par des ateliers d'écriture et des stages de mise en scène « importés » un goût dramatique franco-africain, où chacun, de part et d'autre, retrouvait ce qu'il cherchait et, en même temps, goûtait à un soupçon de tradition africaine qui ne remettait pas en cause sa vision du monde et son idée académique du théâtre. (S. Chalaye, 2010, p. 2)

Ce subterfuge qui ne date pas d'aujourd'hui semble se poursuivre de nos jours sous de nouvelles formes telles que l'édition, les concours et les prix littéraires.

Au détour des années 1980, les dramaturges africains se sont engagés dans la quête d'un théâtre qui se déterminerait par son émancipation esthétique. Cette volonté d'autonomie fait suite au théâtre historique et au théâtre de désenchantement par lesquels ces dramaturges avaient déjà manifesté leur volonté d'indépendance vis-à-vis du théâtre ethnographique qui leur avait été imposé à William Ponty. Malgré une évolution notable dans ce combat pour la liberté qui s'est traduit par le choix de développer des thèmes en phase avec leurs convictions et les aspirations des populations africaines, le constat demeure que ces auteurs dramatiques continuaient à écrire selon les modèles occidentaux. Réagissant contre cette situation et refusant de continuer à exprimer leur art à travers les canons hérités de la colonisation, ils décident d'aller vers l'écriture d'un théâtre « plus africain » selon le terme de Niangouran Porquet, concepteur de la griotique. Cette nouvelle tentative d'émancipation portée par des dramaturges tels que Bottey Bernard Zadi Zaourou, Werê Werê Liking, Jean-Pierre Guingané, Prosper Kompaoré, Baba Koumaré, Souleymane Koly, Sénouvo Agbota Zinsou et bien d'autres encore a conduit à l'exploration des traditions africaines telles que le didiga, le rituel bassa, le théâtre endogène, le théâtre rural, le

kotéba, le conte africain, le concert-party, etc. C'est dans ce contexte que s'est développé, parallèlement au théâtre « des villes » ou des « salles » un théâtre d'intervention sociale qui s'exprime à travers des formes populaires (théâtre-forum, théâtre-débats, théâtre utile, etc.) jouées en espace ouvert et traitant de problématiques sociales, politiques en rapport avec les préoccupations des populations africaines. Ce théâtre est très souvent joué dans les langues africaines ou encore dans une mixité linguistique alliant langues africaines et langues coloniales. Cependant, la faiblesse du dispositif institutionnel de soutien à l'écriture et à la création théâtrale sur le continent ne va pas permettre à cette quête de se réaliser durablement.

I.2. La dépendance engendrée par l'appât du gain et de la notoriété

La dépendance du théâtre africain vis-à-vis de l'ancien maître colonial était d'abord esthétique et idéologique. Avec le théâtre historique de la décennie 60-70 et le théâtre de recherche d'une esthétique africaine développé à partir des années 1980, les dramaturges africains francophones ont essayé sans un réel succès de se libérer du modèle occidental imposé. À ce propos, S. Chalaye (2010, pp. 2-3), écrit :

Cependant l'indépendance esthétique et dramaturgique de ce théâtre ne peut avoir lieu puisque l'aune de mesure reste le regard occidental qui définit l'africanité de ce théâtre et apprécie sa valeur dramatique, mettant l'aspect dramaturgique du côté d'un modèle occidental indépassable. (...) La relation est entièrement unilatérale, à aucun moment il n'est envisagé que les créateurs africains puissent partager une conception différente de l'approche dramaturgique et surtout développer des poétiques singulières.

Face à ces velléités d'indépendance, l'ancienne puissance coloniale lance une vaste initiative de récupération et de contrôle du théâtre africain en créant le Festival des Francophonies en Limousin qui a été un réceptacle et une plateforme pour les créations théâtrales africaines. Ce festival sert désormais de relais au concours théâtral interafricain pour offrir aux Africains un espace de rencontres et d'échanges. Très rapidement, Limoges devient la plaque tournante et la référence de la production théâtrale africaine. La participation au festival de Limoges avait des avantages financiers, médiatiques, professionnels. Elle conférait à des créateurs et à des compagnies qui ne bénéficiaient d'aucun soutien dans leur pays d'origine, des ressources financières à travers des contrats de diffusion, des opportunités de rencontres et de formation et une notoriété à l'échelle du continent.

Mais, pour être invitées à Limoges, les compagnies théâtrales africaines devaient d'abord satisfaire à certaines exigences du festival qui déléguaient pour cela des metteurs en scène français pour les aider à rendre leurs spectacles conformes aux attentes du public de Limoges.

Le Festival de Limoges va également favoriser l'assujettissement économique des dramaturges africains et de leurs compagnies théâtrales comme le confirme S. Chalaye (2010, p. 3) : « très vite ces compagnies vont entrer dans une étroite

dépendance économique avec les réseaux de diffusion extérieurs au continent ». Le théâtre africain va se retrouver dans un véritable engrenage : à la dépendance esthétique et idéologique s'ajoute celle économique.

I.3. La rupture avec « la spécificité africaine » et l'aspiration à l'universel

De la décennie 1990 à nos jours, le théâtre africain a vu émerger une nouvelle génération qui s'est inscrite dans la suite de l'écriture de Sony Labou Tansi et qui s'est engagée dans la création théâtrale contemporaine. Les dramaturges de cette nouvelle vague entendent inscrire leurs œuvres dans le contemporain universel. Pour ce faire, ils tournent le dos à ce qui était jusqu'à ce moment considéré en Occident comme étant la spécificité africaine. Se posant en écrivains de la liberté, ils optent pour une écriture qui exclut les paysages de villages africains, les personnages collectifs, les danses, les tams-tams pour devenir plus austère, plus agressive, avec des personnages isolés et déshumanisés placés dans des lieux improbables mettant au premier plan l'absurdité de la condition humaine. Sciemment ou non, cette écriture éclatée qui cherche à surprendre et à perdre le lecteur ou le spectateur les rapproche du théâtre contemporain occidental et remet en cause cette liberté tant revendiquée. En rejetant leurs racines ancestrales et en poursuivant un universel obsessionnel, diffus et chimérique, ces dramaturges africains contemporains ne courent-ils pas le risque de se retrouver sans port d'attache et de se perdre eux-mêmes ? N'est-ce pas là encore une manifestation patente de leur complexe de colonisé qui pourrait faire penser à l'effet du syndrome de Stockholm³ ?

A. Carré (2007, p. 1) répond en partie à cette question dans un article intitulé « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain » :

La problématique de l'identité qui traverse leurs œuvres se fonde sur un complexe d'infériorité : les écrivains effacent mal la cicatrice saillante de la période coloniale, bien qu'ils se revendiquent de la génération des Indépendances, libérée des questionnements identitaires imposés par la domination européenne. Certes, ces dramaturgies surprennent, refusent de mettre la colonisation au premier plan, s'opposent à toute approche normative de l'identité africaine, mais derrière chaque personnage se dresse le spectre de la colonisation.

Si certains de ces dramaturges vivent sur le continent africain, la plus grande partie des plus connus d'entre eux réside en Occident. Beaucoup d'entre eux sont des artistes doués, mais malheureusement embarqués dans un tourbillon qui les dépossède de leur identité et les maintient dans l'illusion d'une indépendance conquise.

³ Le syndrome de Stockholm est un état psychologique dans lequel la victime prend en sympathie son bourreau et ne le perçoit plus comme un danger. Le terme Syndrome de Stockholm a été adopté en 1973 pour désigner le phénomène d'abandon de son identité par crainte de l'autorité.

Ce qui est commun au théâtre africain contemporain, produit à l'intérieur ou hors du continent, c'est l'influence occidentale. En effet, comme le confirme S. Chalaye (2010, p. 3) :

... même encore aujourd'hui un spectacle en Afrique n'a des chances d'avoir un devenir artistique que s'il est soutenu par des structures théâtrales européennes et des programmes d'action de Cultures France qui financeront une tournée internationale en dehors du continent, comme sur le continent.

Pris au piège des subventions et des facilités de diffusion, certains créateurs de théâtre africain se mettent, par mimétisme ou par nécessité, à fabriquer un théâtre clone du théâtre contemporain occidental. Ils se retrouvent en train d'écrire et de jouer un théâtre qui s'inscrit dans des réalités étrangères à l'Afrique et qui échappe aux publics du continent. Parfois, l'exil et l'éloignement géographique sont également à la base des transformations observés chez certains auteurs. Les lieux à partir desquels les auteurs écrivent peuvent avoir une influence certaine sur leur façon d'écrire et sur leurs centres d'intérêt. Une différence s'observe entre l'écriture de ceux qui sont restés sur le continent africain et celle de ceux qui se sont exilés en Occident comme le fait remarquer Alfred Dogbé dans une interview accordée à C. Konkobo (2016, p. 5) :

J'ai l'impression qu'il y a comme une coupure de plus en plus grande qui se fait entre les auteurs qui écrivent de France et ceux qui écrivent sur place. Les textes sonnent différemment. Je ne peux pas mettre concrètement le doigt sur la différence, mais il y a une différence. Il n'y a qu'à voir le style de quelqu'un qui a commencé à écrire ici en Afrique et finit par s'installer en France et continue d'écrire. On sent que le voyage, l'éloignement, laisse ses traces dans l'écriture.

Les uns se montrent plus conventionnels avec des textes qui portent des récits structurés tandis que les autres sont de plus en plus iconoclastes, anticonformistes et déploient une écriture « diasporique ».

Le théâtre contemporain africain se présente parfois comme une extraversion de l'art africain. C'est ce que relève P. Médéhouégnon (2010, p. 362) au terme d'une analyse de la dramaturgie de Koffi Kwahulé et de José Pliya :

L'analyse rapide qui a été faite des créations dramatiques de Koffi Kwahulé et de José Pliya a révélé le peu de liens qu'elles ont avec les préoccupations culturelles et le goût des publics nationaux africains et le fait que, de toutes les manières, les formes de théâtre susceptibles de servir de vitrines aux cultures africaines ne sauraient provenir de l'extérieur du continent africain, dussent-elles être des créations d'Africains de la diaspora.

Au-delà des créateurs africains de la diaspora, le théâtre contemporain africain dans sa grande majorité semble fonctionner comme un produit dérivé de firmes culturelles occidentales. Et, les dramaturges contemporains installés en Afrique

francophone n'échappent pas tous à leur emprise comme le montrent ces propos de Koffi Kwahulé rapportés par C. Konkobo (2016, p. 2) :

Le théâtre est comme le vin, c'est par rapport à un terroir qu'il se structure. Ce qui se fait maintenant en Afrique n'est plus destiné aux Africains. Étant donné qu'il y a une démission des gouvernants en Afrique par rapport à la culture, quel est de fait le ministère de la Culture des pays africains ? La France ; les financements viennent de la France.

Il apparaît clairement que le théâtre africain contemporain francophone se révèle comme étant totalement dépendant des institutions françaises.

Toutefois, il faut se garder de toute généralisation absolutiste, car le théâtre africain contemporain se caractérise aussi par une riche diversité linguistique, thématique et esthétique. C'est cela qui fait que malgré la chape de plomb que tentent en permanence de lui imposer ses maîtres néocoloniaux, il a su parfois se ménager des espaces de liberté pour exprimer son indépendance et certains dramaturges de la génération contemporaine tels que Camille Amouro, Alfred Dogbé, Ousmane Aledji, Kagni Alem et Aristide Tarnagda ont su utiliser des stratégies pour incorporer les racines africaines dans leurs œuvres. Ainsi, la convocation dans leur écriture de langues africaines, de citations toponymiques, d'espaces et de paysages ruraux et urbains africains ou encore de personnalités africaines leur permet d'assumer pleinement leur identité africaine sans cesser pour autant d'être « contemporain ». Et ces propos d'Aristide Tarnagda, interviewé par C. Japhet (2016) sur Radio Prague, confirment cela :

Je crois que tout théâtre, de n'importe quelle géographie, a une spécificité, car la source d'inspiration vient d'un lieu spécifique. Le théâtre burkinabè parle d'abord et s'enracine d'abord de là où nous vivons. De cette terre rouge, de ce pays où le courant se coupe, où il n'y a pas d'eau, où les gens sont extrêmement gentils et extrêmement politiques.

En s'inspirant de leur univers socioculturel, du fonds culturel africain et des rencontres artistiques, littéraires et humaines qui ont jalonné leur parcours, ces écrivains parviennent à construire des œuvres qui brisent les cloisons géographiques pour prendre une dimension mondiale.

Il existe par ailleurs sur le continent africain, loin des projecteurs de l'Occident, une importante production théâtrale diversifiée adressée aux publics des villes et des campagnes. Une production dominée par le théâtre populaire et le théâtre d'intervention sociale qui mobilisent des publics importants et qui assurent le dynamisme du théâtre en Afrique.

Contre le reniement colonial et malgré toutes les attaques subies, les dramaturges africains des premières décennies des indépendances se sont battus pour l'émancipation esthétique et politique du théâtre africain de la tutelle étrangère. Ce

combat semble avoir eu plus de succès en Afrique anglophone avec des dramaturges comme Wolé Soyinka, Nguji Wa Thiongo et bien d'autres.

Le constat qui peut être fait est que le théâtre africain né du viol colonial et qui a évolué sous l'étroite surveillance des puissances coloniales demeure un champ de lutte d'influence et de pouvoir. Les enjeux sont très importants et le principal défi à relever est lié à la capacité des Africains à réaliser ce sursaut salvateur qui permettrait à leur art de reconquérir sa triple indépendance, esthétique, économique et idéologique.

II. Les enjeux du théâtre en Afrique

Les enjeux du théâtre en Afrique sont pluriels et touchent à la fois la culture, la politique et la société parce que l'art théâtral peut et doit jouer un rôle primordial dans la renaissance culturelle africaine. Le théâtre comme moyen de transformation sociale, culturelle et politique peut contribuer à accélérer le processus engagé en vue de l'atteinte de la finalité de l'Agenda 2063 de l'Union Africaine qui est l'avènement d'une « Afrique que nous voulons tous. ». C'est la raison pour laquelle l'Afrique doit œuvrer à se réapproprier son théâtre en le libérant de l'influence des puissances extérieures.

Cette libération exige une double révolution que le théâtre africain, surtout francophone, devrait opérer pour se reconnecter avec la culture et les publics du continent africain. Dans cette vaste entreprise, le théâtre en Afrique pourrait s'inspirer de l'exemple de l'antiquité gréco-romaine et travailler à la revalorisation des grands mythes africains. Les mythes cosmogoniques, théogoniques ou anthropogéniques foisonnent en Afrique et constituent une ressource inépuisable pour la créativité théâtrale.

Un théâtre qui n'a aucun ancrage culturel ne peut prétendre à aucune originalité ni à l'universalité si l'on considère que l'universel se construit à partir de solides fondements culturels. N'est-ce pas vrai que c'est la mythologie grecque qui a permis la gloire et l'universalité du théâtre antique ? La question qui se pose, ici et maintenant, est la suivante : comment le continent africain qui, malgré ses immenses potentialités, vit toujours dans une quasi-dépendance politique et économique vis-à-vis de l'Occident, pourrait trouver les ressources nécessaires à sa libération culturelle dans un contexte de mondialisation où la tendance est à l'uniformisation culturelle par l'écrasement des plus faibles ?

Il est clair que dans ce contexte particulièrement hostile, l'enjeu important est la survie des cultures africaines. Elle sera difficile à garantir tant que les Africains refuseront de s'assumer pleinement et continueront à accorder à d'autres la procuration implicite qui leur permet de parler en leur nom au concert des nations. C'est tout le sens de l'avertissement de Joseph Ki-Zerbo (2003, p. 8) pour qui l'Afrique doit s'assumer au risque de demeurer dans la perpétuelle dépendance et d'être un instrument au service des autres :

Il s'agit du problème de l'identité et du rôle à jouer dans le monde. Sans identité, nous sommes un objet de l'histoire, un instrument utilisé par les autres : un ustensile. Et l'identité c'est le rôle assumé ; c'est comme dans une pièce de théâtre où chacun est nanti d'un rôle à jouer. Dans l'identité, la langue compte beaucoup (...) Car les Africains ne peuvent pas se contenter des éléments culturels qui leur viennent de l'extérieur.

III. Les perspectives du théâtre en Afrique

Malgré les contingences particulières qui entravent son développement, le théâtre peut jouer un rôle important en Afrique. Il est impératif que les acteurs à tous les niveaux (États, société civile culturelle, entrepreneurs et médiateurs culturels, créateurs, publics) s'impliquent à travers des actions multiformes et conjuguées qui permettraient à l'artiste de théâtre en Afrique de reconquérir son indépendance et sa liberté créatrice, en le libérant de toutes les entraves et en le rendant à nouveau maître de ses propres rêves et de son imaginaire créatif. Il faut donc veiller à ce que la créativité théâtrale africaine nourrisse les besoins de liberté, de justice et de développement des populations africaines. Cela, en donnant au théâtre en Afrique les moyens d'un renouvellement esthétique basé sur les ressources du patrimoine africain et mondial. Un soutien politique et économique structurant est indispensable pour permettre de renforcer les initiatives existantes, d'ouvrir des perspectives nouvelles par l'innovation et de réconcilier ce théâtre avec les publics africains. Le théâtre en Afrique pourrait ainsi retrouver son sens populaire en rompant avec l'exclusion élitiste et en jouant son rôle de moteur de développement cognitif, social, culturel, politique et économique.

Analysant les principales innovations dramatiques qui ont marqué l'évolution du théâtre moderne en Afrique francophone, P. Médéhoungnon (2010) conclut que les recherches sur le théâtre rituel, sur le conte théâtralisé et le théâtre d'intervention sociale (théâtre-débats, théâtre-forum, etc.) sont encore des pistes qui pourraient être explorées pour le renouvellement de la création théâtrale en Afrique.

Cette analyse vient conforter notre conviction que l'avenir de l'art théâtral en Afrique se trouve effectivement dans la valorisation des formes populaires et dans la reconquête des publics. Les mythes, légendes et autres traditions africaines ainsi que le quotidien des Africains constituent des réservoirs inépuisables pouvant nourrir la créativité par leur adaptation au contexte actuel tout comme les mythes de l'antiquité grecque ont nourri le théâtre à cette époque et ont engendré des œuvres majeures qui ont résisté au temps et qui nous touchent encore, après des milliers d'années d'existence.

L'endogène et l'ouverture au monde dans une relation de partage pourraient être le leitmotiv d'une action structurante qui se traduirait par une stratégie sectorielle du théâtre en Afrique centrée sur un investissement dans la recherche-formation-création-diffusion. Cette stratégie devrait absolument être une partie intégrante d'une politique culturelle globale et transversale.

Conclusion

Le théâtre en Afrique a été depuis la colonisation un enjeu de lutte de pouvoir. D'abord entièrement contrôlé par le colonisateur qui a œuvré à évincer les formes traditionnelles en niant l'existence de pratiques théâtrales dans l'Afrique précoloniale, il a ensuite fait l'objet d'une pression permanente de l'ancienne puissance coloniale qui a tenu à empêcher que les Africains expriment leur liberté de pensées et exercent leurs droits sur leurs créations artistiques. Pour les colonisateurs et leurs descendants, le théâtre africain doit toujours servir la cause coloniale et néocoloniale. Malgré la résistance africaine, cette lutte d'influence reste toujours d'actualité.

Le théâtre africain est aujourd'hui un art à double face. D'une part un art populaire qui se développe au sein des communautés urbaines et rurales en Afrique, et d'autre part un art élitiste qui reste englué sous la gangue de l'ancien maître colonial à travers les financements qui font largement défaut dans les politiques culturelles des pays africains. La création théâtrale africaine reste un art sous contrôle de forces exogènes.

Le théâtre en tant que puissant moyen d'éveil de conscience, de communication et de médiation sociale et politique, est au centre d'enjeux importants dont l'issue du combat pourrait inverser les rapports de forces entre l'Occident et l'Afrique. Dans cette lutte de pouvoir et de reconquête de libertés confisquées, le salut de l'Afrique ne peut venir que d'une prise de conscience de ses populations et particulièrement de sa jeunesse qui sera amenée à influencer positivement l'évolution des politiques publiques africaines.

Nous retiendrons que, des premiers pas du théâtre en Afrique sous la houlette des missionnaires, à nos jours, le théâtre africain a été au centre de luttes d'intérêts antagoniques. C'est par sa capacité d'adaptation aux situations difficiles qu'il a pu survivre et se diversifier. Les nouvelles tendances observables de nos jours ne sont que le reflet de ces antagonismes. Leur juste compréhension pourrait permettre aux Africains de prendre les bonnes décisions pour à un rétablissement des équilibres rompus. L'Afrique pourra alors espérer des lendemains meilleurs dans un monde globalisé et en crise qui a certainement besoin de l'éclairage de l'art théâtral pour aider à promouvoir la justice et l'équité en plaçant l'humain au cœur de toute action.

Bibliographie

- BIET Christian, TRIAU Christophe, 2006, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, coll. Folio Essais.
- CARRE, Alice, 2007, « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain », *Agôn* [En ligne], Dossier N° 0 : En quête du sujet, mis à jour le 20/02/2009, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=329>.
- CHALAYE, Sylvie, 2010, « Quelle indépendance pour le théâtre africain francophone ? »

<http://africultures.com/quelle-independance-pour-le-theatre-africain-francophone-9858/>

DESROCHES-NOBLECOURT, Christiane, 1943, « Le théâtre égyptien », In Journal des savants, pp. 166-167, www.persee.fr/doc/jds_00218103_num_4_1_2672

DRIOTON, Étienne, 1954, « La question du théâtre égyptien », In : *Comptes rendu de séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 98^e année, N.I, pp. 51-63. www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1954_num_98_1_10221

FANON, Frantz, 1961, 1968, 2002, *Les Damnés de la terre*, Paris, François Maspero, La Découverte/Poche.

GUINGANE, Jean-Pierre, 1987, *Théâtre et développement en Afrique*, Thèse d'État, Université de Bordeaux III.

JAPHET, Capucine, 2016, « Aristide Tarnagda : ce qui se passe au Congo est innommable ! » Cultures sans frontières, <http://www.radio.cz/fr/article/482027>

KI-ZERBO, Joseph, 2003, *À quand l'Afrique ? Entretien avec René Holstein*, La tour d'Aigues : Aube ; En bas.

KONKOBO, Christophe, 2016, « un théâtre contemporain africain, ou pas ? Entretien avec Alfred Dogbé et Koffi Kwahulé », *Africultures*. <http://africultures.com/un-theatre-contemporain-africain-ou-pas-4353/>

MBWANGI MBWANGI, Julien, 2015, « Qu'est-ce que le théâtre africain ? » *afrika focus*-Volume 20, n° 2, pp. 132-145.

MEDEHOUEGNON, Pierre, 2010, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours, historique et analyse de la dramaturgie en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin*, Caarec Editions.

NOIRIEL, Gérard, 2008, *Introduction à la sociohistoire*, Paris, La Découverte. <https://www.cairn.info/introduction-a-la-socio-histoire--9782707147233.htm>

UTUDJIAN, Saint-André Eliane, 2007, *Le théâtre anglophone du Nigéria, du Ghana et de la Sierre Leone : évolution des formes, des origines à la fin du XXe siècle*, Paris, Khartala, Coll. Lettres du Sud.