

## TRANS'AHÉLIENNES DE RODRIGUE NORMAN : UNE ÉCRITURE DE LA TRANSGÉNÉRICITÉ ET DE LA SCÈNE

David Koudou DAKOURY

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

[dakouryk@yahoo.fr](mailto:dakouryk@yahoo.fr)

**Résumé :** *Trans'ahéliennes* de Rodrigue Norman est une esthétique basée sur la transgénéricité. Son texte met certes en relief tous les éléments caractéristiques de l'art dramatique – incipit, didascalies, dialogue –, mais fait aussi transparaître un pan des genres romanesque et poétique auxquels se greffent les styles journalistique et cinématographique. Cette œuvre originale met surtout un accent singulier sur la mise en scène, visible depuis l'incipit jusqu'à la fin de la pièce. Les thèmes abordés dans *Trans'ahéliennes* sont relatifs à la vie sociale : l'immigration et les dangers qu'elle renferme, l'amour, la passion et le désir de l'ailleurs. Le dramaturge surmonte le cadre restreint africain pour se hisser dans une perspective de l'universalité. Par ailleurs, il transgresse les lois de la tragédie classique exigeant des personnages issus de rang social élevé et s'exprimant dans un niveau de langue soutenu. Avec lui, la règle de la bienséance disparaît. La pièce de Norman s'inscrit véritablement dans la trajectoire de la dynamique des nouvelles dramaturgies africaines.

**Mots-clés :** écriture – transgénéricité – scène – didascalies – dialogue.

**Abstract :** *Trans'ahéliennes* by Rodrigue Norman is an aesthetic based on transgeneracy. His text certainly highlights all the characteristic elements of dramatic art - incipit, didascalies, dialogue - but also brings out a section of the romantic and poetic genres to which journalistic and cinematographic styles are grafted. This original work especially places a singular emphasis on the staging, visible from the incipit to the end of the piece. The themes addressed in *Trans'ahéliennes* relate to social life: immigration and the dangers it entails, love, passion and desire for elsewhere. The playwright overcomes the restricted African framework to raise himself in a perspective of universality. Moreover, he transgresses the laws of classical tragedy requiring characters from high social rank and expressing themselves in a sustained level of language. With him, the rule of decorum disappears. Norman's play is truly in line with the trajectory of the dynamics of new African dramaturgies.

**Keywords :** writing – transgeneracy – scene – didascalies – dialogue

### Introduction

Les nouvelles dramaturgies africaines, caractérisées par la liberté créatrice des auteurs, ont favorisé l'émergence sur la scène théâtrale de plusieurs dramaturges qui se distinguent par la spécificité de leurs écritures. Au nombre de ceux-ci, il faut compter le togolais Rodrigue Norman dont l'esthétique semble se fonder sur la

technique de « montage », terme emprunté à l'univers du cinéma, désignant, dans le cadre des techniques d'assemblage cinématographiques, le fait de mettre ensemble divers plans d'un tournage en vue de former des séquences cohérentes à même de constituer à leur tour un film. Au théâtre, il renvoie plutôt à la mise en scène d'une représentation théâtrale. Pour Patrice Pavis (1996, p.218),

*« Toute la scène est un jeu de construction ; par exemple un accessoire apporté de l'extérieur sur la scène transforme sans cesse les signes du décor. On passe "franchement" d'un tableau à l'autre sans transition thématique ni justification par la fable et le discours des personnages ».*

C'est à ce jeu de construction que s'adonne visiblement Rodrigue Norman dans sa pièce originale *Trans'ahéliennes* où il parvient agréablement à extérioriser sa technique d'écriture. Comment à travers le procédé de la transgénéricité, le dramaturge parvient-il réellement à mettre en exergue la singularité de son esthétique ? Pour répondre à cette problématique, une méthode d'approche du tissu littéraire s'impose. L'analyse du texte selon le procédé de Pruner est celle qui conviendrait le mieux à notre démarche méthodologique. Car elle met en évidence les deux grandes composantes de la pièce théâtrale, à savoir le dialogue et les didascalies. A cet effet, Pruner (1998, p.15-16) affirme que

*« contrairement au roman, qui offre de multiples présentations, le texte théâtral s'organise selon un mode intangible. Il se présente nécessairement sous deux aspects différents et indissociables : le dialogue et les didascalies. Le dialogue contient la totalité du discours dit par les personnages durant la représentation. Sous l'appellation de didascalies, préférée à celle d'indications scéniques, on regroupe tout ce qui est de l'ordre du métatexte permettant l'interprétation du texte ».*

L'exploitation du corpus se fondera donc sur ces deux importantes notions théâtrales en soulignant l'écriture de la transgénéricité, de la scène et la thématique de l'ailleurs que l'on distingue dans le corpus.

## **1. L'écriture de la transgénéricité.**

*Trans'ahéliennes* est une pièce qui convoque dans sa conception plusieurs genres, à savoir le théâtre, le récit, la poésie, le journal et le cinéma.

### **1.1. L'aspect théâtral**

La pièce présente d'abord un « incipit », terme que l'on trouve en début des manuscrits latins du Moyen Âge. Celui-ci vient du latin « *incipit liber* » qui signifie « *ici*

*commence le livre*». Il est aussi une marque des pièces du théâtre classique permettant à l'auteur de présenter les différents personnages qui interviendront pour faire évoluer l'action. Cela sert également à montrer l'identité, le réseau relationnel entre les différents personnages et le rôle que chacun doit jouer dans la pièce. Ainsi, le début du corpus affiche :

*Sista, la mère de Coolio*

*Fanzy, le compagnon de la mère*

*Ken, le grand frère de Coolio*

*Boncana, l'amie qui se croyait épouse de Coolio*

*Boutros, l'ami de Coolio et petit frère de Boncana*(p.4).

Ce procédé est incontestablement l'une des marques caractéristiques du genre théâtral. Le dramaturge présente les différents personnages que sont Sista, Fanzy, Ken, Boncana et Boutros en précisant les liens qui les rattachent. La structure externe de la pièce, quant à elle, peut s'appréhender sous cette forme : l'incipit- les sept scènes- et la Fin. Il faut noter que les sept scènes ne sont pas clairement perceptibles comme un découpage tangible dans la pièce. Elles s'obtiennent par les entrées et sorties des personnages sur la scène. L'auteur ne tient plus compte du découpage habituel ; il s'éloigne du schéma classique de l'écriture des pièces, c'est-à-dire du découpage en actes ou en tableaux. Dans *Trans'ahéliennes*, l'auteur présente une structure externe de la pièce qui met une réelle urgence sur la finalisation de l'histoire de Coolio racontée dans la pièce avant la tombée de la nuit.

En outre, l'usage des didascalies constituant l'un des traits de reconnaissance du genre dramatique laisse entrevoir ceci :

*Vaste cours d'une maison telle qu'on l'imagine dans le Sahel. Aujourd'hui, pas hier. Des tabourets et nattes disséminés. Boutros, le visiteur, est dans la cour, debout en tain d'attendre. Ken y est aussi, le regard foudroyant sur le visiteur. Fanzy arrive... (p.5)*

Selon Michel Pruner (1998, p.16),

*« dans le théâtre grec, ce terme désignait les instructions données aux acteurs pour l'exécution des œuvres. Il concerne désormais la partie du texte qui n'est destinée à être dite par les acteurs. (Certaines réalisations contemporaines les font parfois prendre en charge dans le dialogue, brouillant ainsi les pistes) ».*

Les didascalies apparaissent alors comme l'une des traditions dramatiques les plus anciennes du genre théâtral. De même, c'est aussi par leur biais que l'on découvre le découpage séquentiel de la pièce et perçoit l'entrée et la sortie des personnages sur scène. Toute l'œuvre est ainsi subdivisée en sept scènes. Toutes ces entrées et sorties des personnages donnent des informations sur la structure externe de la pièce. En plus, l'œuvre s'achève par la didascalie de clôture « Fin » indiquant la fermeture du rideau. Au final, nous obtenons réellement cette structuration : « incipit-sept scènes-Fin ».

Le dernier élément caractéristique du genre théâtral demeure le dialogue, marque propre au théâtre traduisant la conversation des différents personnages dans l'œuvre à travers leurs répliques. À ce sujet, Michel Pruner (1998, p.24) affirme :

*«Le dialogue fournit l'essentiel de ce qui constitue le théâtre. C'est lui qui, émanant de la bouche des acteurs, crée l'action et la fait progresser. C'est par lui que les personnages existent. C'est lui qui demeure sous la forme littéraire lorsque la fête éphémère de la représentation s'est éteinte».*

Pruner démontre ainsi que le dialogue est l'un des traits définitoires importants du genre théâtral. D'ailleurs, le fragment de dialogue inaugural suivant qui a lieu entre Sista, Boutros et Fanzzy est très édifiant.

*Sista : Tu as bu, mon enfant ?*

*Boutros : oui*

*Sista : Tout le monde a bu ?... Est-ce tout le monde a bu ?*

*Fanzzy : Lui, il a bu. Nous nous sommes ici avec toi, nous n'avons pas besoin de boire.*

*Sista : Il a raison... Est-ce que tu as été troublé sur la route qui t'a menée à notre demeure ?*  
(p.5)

Ce dialogue constitue les premiers échanges entre les personnages qui s'apprêtent à écouter Boutros venu d'Europe pour leur raconter comment est survenue la mort de son ami Coolio.

## **1.2. La couche romanesque**

*Trans'ahéliennes* renferme une couche romanesque. En narratologie, le récit peut se définir d'abord comme un texte racontant, ensuite il est perçu comme un texte raconté et enfin, il se veut la narration prise en elle-même. C'est le cas dans *Trans'ahéliennes* où il est question du récit de la mort de Coolio fait par son ami Boutros. Il est perceptible à travers certaines répliques des personnages :

*Sista : Mais dans le récit, il n'est pas mort. Boutros est ce que tu nous as dit comment il est mort ?*

*Boutros : Effectivement dans le récit il n'est pas encore mort.*

*Fanzy : Ah ! Tu entends, jeune fille ?(p.7et 17).*

Ces différentes répliques montrent la présence d'un récit. Toutefois, ce récit de la mort de Coolio est pris en charge par trois principaux personnages que sont Boutros, Sista et Boncana. C'est la raison pour laquelle les répliques de ces personnages sont les plus importantes dans la pièce. Ainsi, chacun d'entre eux raconte le pan d'histoire qu'il a vécue avec Coolio avant sa mort à l'étranger. Sista et Boncana relatent surtout les moments passés avec Coolio au Sahel avant son départ pour l'Europe. Sista en effet raconte l'organisation du départ de son fils, comment elle s'est investie pour qu'il parte en lui remettant de l'argent. Boncana, elle, présumée être l'amante de Coolio, révèle leur temps d'idylle passé ensemble avant son départ. Quant à Boutros, il relate d'une part les moments passés au Sahel avec Coolio et d'autre part, leur voyage en Europe, comment son ami a trouvé la mort à l'étranger en tant que clandestin.

Par ce procédé, l'auteur use d'un relais narratif qui permet à chacun des personnages de raconter son vécu personnel avec le défunt. Il s'agit d'une sorte d'oraison funèbre au cours de laquelle chacun se remémore les souvenirs les plus plaisants vécus avec Coolio. De plus, pour ce qui est du récit, l'histoire de la mort de Coolio est racontée à travers les temps de la narration. Le récit peut aussi se définir comme un énoncé, un discours à caractère objectif, renvoyant à des faits passés. Selon le Grand Robert, il « est caractérisé par l'effacement du sujet de l'énonciation, par les temps verbaux (imparfait, passé simple, présent dit historique...) ». Boutros raconte l'histoire de Coolio en faisant usage du présent de narration, du passé récent et de l'imparfait. Ces répliques suivantes en témoignent :

*Boutros : Coolio est mort en 1996... C'était l'automne... C'est ma sœur qu'il voulait. Coolio n'a jamais pu fumer, je vous l'ai déjà expliqué... Coolio était stressé. Quand vous vivez ce qu'on a vécu, vous devenez nerveux et vous répandez la nervosité autour de vous... Il y a sept ans qu'il est mort... Coolio s'est jeté dans le vide, il n'a pas eu ce qu'il voulait ... Coolio n'a pas eu le temps de raconter toutes ses histoires. Malgré le torrent de sang qui lui sortait du crâne, du*

*nez, de la bouche, des yeux et des dents, il s'est appuyé sur moi pour se relever et a voulu parler...Les policiers nous ont encerclés, pistolet au poing. J'ai voulu me dégager, Coolio ne voulait pas. Je lui ai crié : Crève tout seul ! et mon poing est parti se loger à l'intérieur de son crâne. Il s'est affalé, le souffle court. C'est moi qui ai tué Coolio.*

(pp.5, 6, 28, 29, 41 et 42)

Enfin, l'une des marques de la présence de l'aspect romanesque dans la pièce se situe au niveau de certaines répliques qui se présentent en prose et en bloc. Ce sont certes des tirades mais qui renvoient à un texte romanesque. A titre d'illustration, celle de Sista est éloquente.

*Sista : Coolio est venu me trouver. C'est celui-ci qui aurait dû venir mais il ne parlait pas. Quand les jeunes de son âge partaient, il ne se demandait même pas où ils allaient. Je désespérais, j'en voulais au ciel...C'est ma faute, j'ai désespéré trop tôt mais j'avais mes raisons. Je le regardais par la fenêtre tout en priant qu'il daigne partir un jour. Puis mon fils est venu, l'autre, me trouver avec ce projet-là. Sur le lit, je me suis assise et je l'ai écouté avec du soleil plein les yeux. Quand il est ressorti, je m'en suis voulu de ne pas avoir su le serrer dans mes bras, comme les mères embrassent leurs fils dans les fils brésiliens qu'on nous passe à la télévision tous les jeudis soir. J'ai refoulé le beau geste, celui que méritent nos enfants, tous nos enfants, partis ou pas partis. Et quand la nuit est tombée, j'ai cassé la tirelire de leur père. Il y avait assez d'argent mais j'en ai encore récupéré auprès de mes débiteurs, qui m'ont félicitée à cause de mon fils qui partait à l'étranger. L'étranger ! là-bas, dit-on, la vie coûte mille fois plus chère. Tu en sais des choses, n'est-ce pas ? Tu vas nous en parler, n'est-ce pas ?... je lui ai remis l'argent, beaucoup. Mais pas qui, le premier, honorera ton père défunt et ta mère présente. A toi, je confie une partie de ma fortune pour que tu en fasses ce qui te semble bon pour la famille".*

(pp.7-8)

A côté de cette tirade, celle de Boutros qui s'étend de la page 21 à la page 22 n'est non moins importante. Ces répliques en bloc et en prose sont des tirades ; elles donnent l'allure d'un texte romanesque et toute la fable se rapportant à la mort de Coolio est un feed-back. En effet, Coolio est mort en 1996 mais ce n'est qu'en un jour de 2003 que son histoire est racontée, c'est-à-dire sept ans après sa mort par son ami Boutros.

Ainsi, le témoignage des personnages, les temps de la narration et les tirades explicitent bien la présence du récit. Cette histoire racontée par ces différents

personnages au sujet de Coolio constitue en fait la fable de la pièce. Car, à aucun moment, l'on ne voit se dérouler une fable parfaitement construite en rapport avec les personnages qui racontent l'histoire de Coolio. Ceux-ci sont tous rivés sur le passé vécu avec Coolio. Le réseau relationnel qui les unit est construit autour de ce dernier.

### 1.3. *Le volet poétique*

L'aspect poétique intervient dans cette pièce à travers la présence de textes dont la typographie diffère d'une réplique à une autre. Ils sont écrits en vers et en italiques. Cependant, il faut noter que ces différents poèmes sont en parfaite concordance avec le reste du texte. Le premier poème fait allusion au développement de l'Europe face à un Sahel qui tombe en ruines. C'est la tirade de Boutros qui le mentionne :

*Boutros : Une nation tombe en ruines une autre se relève Le sang de la première s'en va nourrir les veines de la deuxième Une année impaire s'en va, une paire année s'amène On est au rendez-vous Le sac jeté sur l'épaule sans regret sans la moindre effusion on dit adieu à nos proches L'Europe nous appelle L'Europe se construit chaque jour Chaque jour L'Europe se construit A six à douze quinze vingt-cinq Le pays tombe en ruines Elle se construit Le vent se lève Elle se construit L'air tiédit Elle se construit Coolio tombe Elle se construit (pp.8-9)*

Dans ce poème, la cérémonie funèbre prend une tonalité lyrique lorsque Boutros récite des poèmes comme s'il se tenait devant l'autel d'une église.

Le deuxième poème, quant à lui, fait allusion au rêve de Coolio à travers la répétition de la couleur bleue.

*Boutros :*

*Tu aimais une robe bleue*

*Le matin quand tu te réveilles*

*ce qui reste de tes rêves ou cauchemars c'est cette robe bleue Puis un jour jour de rien du tout sous un autre ciel un autre soleil Soleil terne Voilà une fourrure qui jonche tes rêves Ou est-elle ma robe bleue J'aimerais la porter ma robe bleue Une dernière fois ma robe bleue (p.11).* Tous

ces poèmes constituent les propres paroles de Coolio reprises par son ami Boutros. Cela permet à tous de se remémorer quel genre de personne il était. Il importe de savoir que le fait de dire les poèmes est une façon à eux de faire son oraison funèbre.

#### 1.4. *La forme journalistique et cinématographique*

En sus, il existe un aspect journalistique de la dramaturgie de Rodrigue Norman qui se perçoit par la manière dont Boutros présente le récit de la mort de son ami. Elle s'apparente en effet au titre d'un événementiel. En plus, les éléments caractéristiques (qui, quand, où et comment) d'un article de journal y sont parfaitement réunis. Boutros annonce la date de décès de Coolio. Pour ce qui est du lieu, tous les autres personnages le connaissent déjà : c'est de l'Europe dont il est question. Il évoque également le temps, c'est-à-dire la saison.

*Boutros : Coolio est mort en 1996... C'était l'automne...*

*Sista : Ainsi c'était l'automne ... (p.6).*

Toutes ces répliques montrent comment l'annonce de la mort de Coolio s'apparente fortement au titre d'un journal. Cela constitue un mémorandum qui est fait en son honneur. Les répliques qui annoncent la mort de Coolio se présentent sous la forme d'un titre de journal, d'un article. Elles conduisent à un suspens de ce qui va se dérouler à la suite, sur ce qui va se dire et qui suggère des imaginations. Ces répliques suivies de suspensions laissent au lecteur-spectateur l'opportunité de deviner et interpréter les faits comme s'il s'agissait d'un événement extraordinaire qui s'est déroulé. Le récit de la mort de Coolio est un fait qui s'est déroulé à l'étranger, en Europe. Il s'est donc passé en dehors de la maison familiale, mais ce fait tragique raconté par son ami, Boutros, perturbe toute la maisonnée et ceux qui prennent part à ce récit.

Quant à l'aspect cinématographique, il est perceptible à la fin de la pièce. Pour indiquer que la pièce connaît son terme, l'auteur le notifie par le vocable "Fin". Cette manière de la parachever fait d'emblée penser au cinéma. En fait, l'on a l'impression que l'histoire, c'est-à-dire le récit de la mort de Coolio, est un long métrage de la vie d'un jeune homme qui a voulu, un jour, aller en voyage. Et c'est à l'issue de ce voyage que ce dernier va trouver la mort. Car, toute la fable est un grand feed-back, c'est-à-dire une histoire qui a eu lieu dans un temps et dont l'auteur présente le film.

En définitive, il faut noter à ce niveau que l'écriture de la pièce *Trans'ahéliennes* se présente en sous différents aspects bien définis à savoir, le théâtre, le roman, la



poésie, le journal et le cinéma. Toute cette structuration de l'œuvre donne à la pièce un caractère transgénérique et participe ainsi de son esthétique intrigante.

## 2. L'esthétique de la scène

### 2.1. *Les didascalies*

A ce niveau, il y a lieu de souligner qu'une pièce de théâtre a pour finalité sa représentation. Pour Rodrigue Norman, cela constitue une particularité d'inscrire sa pièce dans cette perspective de la représentation. C'est dans cette optique qu'il fait la révélation suivante : « *J'ai souvent écrit dans la perspective d'une écriture finale sur le plateau. Mon écriture est donc plus performative que littéraire même si les mots ont une grande importance pour moi* ». Selon ses propos, écrire pour Norman, c'est toujours ne pas perdre de vue la scène. Pour lui, celle-ci est le but final que doit atteindre sa pièce même si cela est réellement le sort final de toute pièce théâtrale. Chez l'auteur, la scène constitue plutôt une urgence, une priorité. Voilà pourquoi les indications scéniques dans l'œuvre sont très explicites pour ce qui est relatif à la scène et très brèves par rapport à l'entrée et à la sortie des personnages sur scène. L'urgence est donc mise sur le fait de raconter et de terminer l'histoire plutôt que sur le découpage de la pièce par des indications marquantes. Il s'agit donc de voir comment par les différentes didascalies et les répliques des personnages, le dramaturge écrit sa pièce dans une perspective de la scène.

*Trans'ahéliennes* est caractérisée par une écriture de la scène dans la mesure où l'auteur, depuis l'incipit jusqu'à la fin de la pièce, présente dans son déroulement un théâtre qui se veut immédiatement pour la scène. À cet effet, après l'incipit, la pièce se subdivise uniquement en scènes. Elle est en fait un ensemble de sept scènes marquées par les entrées et les sorties des personnages. L'auteur ne se soucie pas de ponctuer de façon conséquente le découpage de la pièce. C'était comme s'il ne lui accordait point d'intérêt et que les différents personnages devaient passer rapidement au jeu. Il ne voudrait en aucun cas faire perdre le fil conducteur au lecteur par rapport à ce qui est joué sur scène. Au sujet des didascalies, Jean-Pierre Ryngaert(2008, p.38)informe :

« À l'origine, dans le théâtre grec, les didascalies étaient destinées aux interprètes. Dans le théâtre moderne, où l'on parle d'indications scéniques, il s'agit des textes qui ne sont pas destinés à être prononcés sur scène, mais qui aident le lecteur à comprendre et à imaginer l'action et les personnages. Ces textes sont également utiles au metteur en scène et aux acteurs pendant le travail de répétition, même s'ils ne les respectent pas ».

## 2.2. Les fonctions didascaliques

Dans *Trans'ahéliennes*, les didascalies ont plusieurs fonctions. Toutefois, elles constituent des indications scéniques que le dramaturge utilise pour procéder au découpage de sa pièce par l'entrée et la sortie des personnages sur scène. Cela est perceptible aux pages 5, 13, 37, 39, 42 et 43. Il s'agit entre autres de :

*Vaste cour d'une maison telle qu'on l'imagine dans le Sahel. Aujourd'hui, pas hier. Des tabourets et des nattes disséminés. Boutros, le visiteur, est dans la cour, debout en train d'attendre. Ken y est aussi, le regard foudroyant sur le visiteur. Fanzzy arrive...*

*Entre Boncana une plume à la main...*

*Fanzzy disparaît dans une chambre... Le courant passe depuis un moment entre Ken et Boncana, en retrait, dans une pénombre.*

*Fanzzy ressort de la chambre avec sa valise et une pelle.*

*Boncana prend Ken par la main et les deux sortent.*

*Boncana (rentrant) : Il est revenu ?*

*Sista sort, Fanzzy hésite un peu puis sort à la suite. Boutros et Boncana restent seuls. Un temps. Boutros fouille dans le sac gris où est censé se trouver de l'argent. Il en sort une enveloppe dans laquelle, il y a une lettre.*

Il faut noter que ces didascalies sont très brèves. Et à aucun moment, l'auteur ne fait usage du découpage habituel qui consiste à séquencer la pièce par de grands mouvements ou à spécifier les actes ou les tableaux, mais toute la pièce est uniquement fondée sur l'entrée et les sorties des personnages qui permet aux lecteurs de savoir qu'il est en face d'une nouvelle scène. Ce procédé est le propre du théâtre du XIX<sup>ème</sup> siècle, c'est-à-dire le drame romantique.

Plusieurs types de didascalies sont présentes dans *Trans'ahéliennes*. Les didascalies dites initiales, selon Michel Pruner (1998, p.17), « regroupent la liste initiale des personnages de la pièce, apportant souvent des précisions sur les rapports de parenté ou de

*hiérarchie existant entre eux* ». L'incipit de la pièce en fait mention. Quant aux didascalies fonctionnelles, toujours selon Pruner (1998, p.17), elles

*« déterminent une " pragmatique de la parole", c'est-à-dire la définition, avant chaque réplique, de l'identité de celui qui parle, condition indispensable à la compréhension du dialogue. Elles indiquent les grandes séparations dramaturgiques de l'œuvre (...) et les diverses unités de jeu (scènes, séquences, fragments) ».*

L'on distingue par exemple :

*Entre Boncana une plume à la main... Fanzzy disparaît dans une chambre (p.13)... Le courant passe depuis un moment entre Ken et Boncana en retrait dans une pénombre (p.37)... Boncana prend Ken par la main et les deux sortent (p.39).* Ce sont ces didascalies qui permettent à l'auteur de présenter les différents jeux de scène.

De plus, des didascalies expressives sont utilisées par Norman. Pour Pruner (1998, pp. 18-19), *« elles précisent l'effet que l'auteur souhaite voir produit par le texte. (...) Elles s'adressent au lecteur, mais sont également destinées aux interprètes... (« Haussant le ton »), rythme (« brusquement »), timbre de voix (« rauque », « grave »).*

Dans *Trans'ahéliennes*, elles apparaissent sous ces formes : *Fanzzy : Ne crie pas... Sista : Je ne parle plus... Fanzzy : Ne fais pas ça, Ken. Ne fais pas de mal à celle qui a failli épouser ton frère. Lâche-la, Ken... Sista : Petite trainée ! ... Fanzzy : Trêve de balivernes ! Jeune fille, prend un siège et assois-toi, ou bien rentre chez toi !... Boncana : On me chasse déjà ? A peine arrivée, on me chasse.*

*Fanzzy : Je t'interdis !*

*Fanzzy : Cela ne te regarde pas ! Cette fois -ci c'est une injonction. Je t'enjoins de partir. Hors de cette maison. Get out! Get out! I say get out!*

*Boncana : Vous m'insultez ?*

*Sista : Laissez-la*

*Boutros : Je vais te le dire ! Mais tu vas la fermer une fois pour toute !*

*Boncana : Ah bon et pourquoi ?*

*Fanzzy : Tu la boucles ! (p.10, 17,18, 19, 20 et 39)*

Toutes ces didascalies traduisent les humeurs des personnages, les sentiments qu'ils ressentent, l'état d'âme dans lequel ils se trouvent au moment de l'action.

Enfin, l'on identifie également des didascalies textuelles qui, elles, s'accrochent sur les conversations des différents personnages. Elles sont intégrées au texte. Dans

*Trans'ahéliennes* elles se présentent ainsi à travers ce dialogue entre Boncana et

Boutros :

*Boncana : C'est la lettre. Ta lettre est arrivée mais il l'a cachée aux autres.*

*Boutros : Qui ça, "il" ?*

*Boncana : Le grand frère. Celui qui ne parle pas et entend à peine, dit-on.*

*Boutros : Où est-il ?*

*Boncana : Parti.*

*Boutros : Où ?*

*Boncana : Je ne sais pas. Où veux-tu qu'il aille ? Il avait un sac plein d'argent.*

*Boutros : L'argent de sa mère ? ... Il n'ira pas loin.*

*Boncana : Aller loin ou ne pas aller loin, est-ce vraiment la question ?*

*Boutros : Il n'ira pas loin à cause de l'écart.*

*Boncana : Et toi, tu l'as bien brisé, l'écart, non ? ... Quand est-ce que tu repars ?*

*Boutros : Je ne crois plus au voyage. (pp. 43-44)*

Ce dialogue présente une conversation entre Boncana et son frère Boutros au sujet d'argent emporté par Ken mais également du retour de Boutros en Europe. L'on retient de ces didascalies qu'elles donnent des informations sur les différents jeux de scènes.

### **3. Une thématique de l'ailleurs**

Les thèmes abordés dans *Trans'ahéliennes* sont liés à la vie sociale contemporaine, c'est-à-dire à l'immigration, l'amour, la passion et le désir de l'ailleurs.

#### **3.1. L'immigration**

Boutros et Coolio ne sont pas les seuls à fuir de pays en pays pour se soustraire à la police. Il y a aussi des Roumains allant de l'Allemagne pour la Belgique avec eux dans le but de rechercher un mieux-être. (p.9 et 13). Plutôt que d'être à l'abri du manque et de revenir pour sa famille, Coolio doit faire face à de nombreuses difficultés qui se terminent par sa mort tragique. Quant aux autres, ils vont connaître la faim et l'exposition pendant l'hiver, car sans domiciles. Cette escapade à la recherche du lendemain pendant laquelle Coolio mourra loin du logis familial constitue un drame qui désoriente toute la famille. Sa mère, Sista, se voit séparée de son fils (p.17) ; elle se remémore les moments de gaieté passés avec ses fils Coolio et Ken (p.22). Boncana qui

se croyait déjà l'épouse de Coolio voit son projet de mariage en ruine. Elle a la nostalgie des moments passés à ses côtés (pp.31-32). Fanzzy, lui, a le regret de n'avoir pas connu le fils de sa compagne Sista (p.8). Boutros, pour sa part, souffre du départ de son ami. Tous endurent d'une manière ou d'une autre la disparition de Coolio.

### 3.2. *La passion de l'ailleurs*

Le deuxième thème est celui de l'amour, de la passion en rapport avec l'histoire de Coolio et de Boncana. Parallèlement au récit de la mort de Coolio raconté par son ami Boutros, Boncanaralate ses moments de passion et de folie en compagnie de Coolio. Elle raconte comment par amour pour Coolio elle a dû faire des sacrifices, poser des actes allant au-delà de la raison :

*[...] J'ai teint les poils de mon pubis et, définitivement... j'avais l'air d'une sottie. Hâte-toi, hâte-toi de commettre quelques sottises dans la vie avant qu'il ne soit trop tard. Au nom de l'amour, fais-le, fais-le pour Coolio. (p.31)*

Le phénomène d'immigration clandestin concerne plusieurs pays. L'auteur attire donc l'attention de tous sur les conséquences néfastes qu'il peut engendrer dans nos sociétés. Ainsi, l'écriture de Rodrigue Norman prend une allure universelle. Le dramaturge sort du cadre restreint africain pour se situer dans une vision universelle.

Dans *Trans'ahéliennes*, l'on identifie plusieurs types de langages que l'on pourrait qualifier d'universels : il s'agit de l'anglais et du "nouchi"<sup>1</sup> que l'on retrouve dans les différentes répliques des personnages. L'anglais, il est perceptible dans ces répliques de Fanzzy et de Sista.

*Sista : [...] Fanzzy, on devrait planifier tout cela, un jour. We must plan it, we must plan it... Mustn't we?*

*Fanzzy: We must...*

*Sista: Don't forget; remind me that... On en reparlera, n'est-ce pas? (pp.12-13)*

*Fanzzy : Cela ne teregarde pas ! Cette fois-ci, c'est une injonction. Je t'enjoins de partir. Hors de cette maison. Get out ! Get out! I say get out! Do you hear what I am saying? Get out,*

<sup>1</sup>Argot ivoirien plus ou moins propre aux milieux déscolarisés et désœuvrés.

*youwitch ! Tu peux te considérer, à partir de cet instant, chassée de cette maison. Et si cette décision offense ta lignée, considère que tu es venue et que la porte était fermée.*

*Sista: Fanzzy, don't let her go out! Don't let her go out!*

*Fanzzy: Why not? I say why not, Sista? This little girl is a poison!(p.19)*

Dans ce dialogue, Fanzzy et Sista s'expriment en anglais. L'auteur, à travers, l'inclusion de la langue anglaise dans sa pièce, a pour but de faire d'elle une pièce qui n'est destinée à aucune catégorie de personnes mais une pièce qui va au-delà des frontières. Le "nouchi", langue argotique utilisée par les gens de la rue, est perceptible à travers ces différentes répliques :

*Boutros : [...] Il rêvait de l'Europe. De l'Amérique. Il disait qu'il attendait l'argent de sa mère... l'argent laissé par son père, paraît-il. Je lui ai dit que je lui avancerais du fric s'il le voulait... Il a dit non, que sa mère en avait . On s'est donné rendez-vous un an plus tard. (p.7)*

*Boutros : C'est vrai. Ça caillait dans le Nord et Coolio n'arrivait pas plus à écrire ni à raconter... On a d'abord débarqué en Allemagne parce qu'il y avait le Deutsch Mark. Mais on l'a quitté deux mois plus tard à cause de la langue. On a filé en Belgique, petit pays tranquille avec pas mal de contradiction déjà. (p.9)*

De ces répliques, il faut retenir que Boutros s'exprime en faisant usage de l'argot, une langue qui n'est ni un français soutenu, ni un français courant mais un français de rue. **Les termes « fric » (argent), « caillait » (c'était difficile), « filé » (parti) en sont une illustration évidente.** Cela remet en cause la tragédie classique qui présentait des personnages de noblesse s'exprimant dans un niveau de langue soutenu. Ici, aucun personnage n'est issu de rang social élevé. Il faut noter aussi que dans la tragédie classique, les termes vulgaires et grossiers n'étaient pas évoqués au nom de la bienséance, contrairement au théâtre contemporain où l'on identifie des propos triviaux comme c'est le cas dans les répliques suivantes :

*Boncana : [...] Avant j'étais vierge. Je veux dire avant la veille de son départ. J'avais tenu ... réussi à tenir jusque-là. Puis est venue la veille du départ... L'un des principes qu'on avait réussi à m'inculquer comme valeur absolue a foutu le camp en un instant. [...] Il aimait la teinture dans mes cheveux et rêvait de me voir en mettre ailleurs... [...] Il disait que j'étais timorée, que je n'osais pas assez explorer mon corps ... [...] Fais-toi belle, ma belle : ma plume te fera grimper au plafond ce soir, Amoureuse, je me suis faite belle. Fallait me voir... [...] J'ai teint les poils de mon pubis et, définitivement... J'avais l'air d'une sottie. Hâte-toi, hâte-toi de*

*commettre quelques sottises dans la vie avant qu'il ne soit tard. Au nom de l'amour fais-le, fais-le pour Coolio. (p.31)*

*Boutros : [...] On cogitait là-dessus quand la fille s'est mise à s'effeuiller devant nous. Elle a débarrassé Coolio de tout ce qui le couvrait puis elle s'est retrouvée à califourchon sur lui. [...] La fille prenait les tétons de Coolio dans sa bouche, entre ses lèvres. Je lui criais : "Ne fais pas ! Ne fais pas ça ! Il est mort !" (p .21)*

Dans ces différentes répliques transparaissent des termes vulgaires et grossiers développés dans la pièce dont l'auteur, sans aucun détour, en fait usage de manière crue. : « en mettre ailleurs », « les poils de mon pubis », « retrouvée à califourchon », « prenait les tétons ».

En définitive, l'auteur, à travers l'emploi d'une thématique de l'universel et des langages universels, inscrit son théâtre dans une thématique de l'ailleurs.

## **Conclusion**

Rodrigue Norman, à travers *Trans'ahéliennes*, a admirablement mis en exergue une esthétique basée sur la transgénéricité. Dans cette pièce hétéroclite, il a su faire montre des principes caractéristiques de l'art dramatique par le biais de l'incipit, des didascalies et du dialogue. Au-delà, le dramaturge réussit à incorporer dans son chef-d'œuvre les canons narratifs que sont le récit, les propos en blocs et en prose des personnages donnant l'allure de tirades et les temps de narration. A cela s'ajoutent les ingrédients poétiques dont la versification et la typographie de l'écriture. Il clôt son style par les formes journalistique et cinématographique du discours. Toutefois, Norman met un accent particulier sur la mise en scène dont il accorde une importance capitale en explorant une thématique de l'universel, une thématique de l'ailleurs. Plein de talents, il le mentionne à travers ces dires ironiques :

*« Je suis un vieil homme de 34 ans, pétri d'un certain nombre d'expériences et de compétences dont les plus connus ont été dans le théâtre, notamment l'écriture (mes pièces publiées et créées), la mise en scène (quelques mises en scène plus ou moins sous les projecteurs médiatiques) et l'enseignement du théâtre <sup>2</sup>».*

Ce sont ces nombreuses expériences et compétences qui ont permis à l'auteur de créer son œuvre multidimensionnelle avec l'intention de laisser au lecteur-spectateur la

---

<sup>2</sup> Entretien réalisé par la Cellule Littérature de la Symphonie, accordé à Rodrigue Norman

liberté d'interprétation. Avec *Trans'ahéliennes*, le dramaturge provoque un mélange de genres qui donne à la pièce un caractère nouveau avec un découpage en scènes. Il s'inscrit ainsi dans la dynamique des nouvelles dramaturgies qui permet aux dramaturges de mettre en exergue leur esprit de créativité. Cette politique de l'écriture dramatique africaine, pour laquelle Norman opte, révèle la convergence des genres littéraires vers un point d'ancrage aux fins de faire ressortir la beauté de l'esthétique de l'auteur à travers ce dynamisme de la littérature. Sa dramaturgie, loin de se centrer sur l'Afrique, adopte plutôt une politique nouvelle à travers le renouvellement des formes d'écriture afin de donner à son théâtre un caractère universel.

### Références bibliographiques

ALAIN Ricard, *L'Invention du théâtre*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1986.

BLÉDÉ Logbo, *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, EDUCI, 2006.

CHALAYE Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome de frankenstein*, Paris, Editions Théâtrales, 2004.

*Dramaturgies africaines d'aujourd'hui en 10 parcours*, Morlanwelz, Lansman, 2001.

Collectif, *Théâtre/Public* n° 158, Gennevilliers, publié par le Théâtre de Gennevilliers, Mars-Avril, 2001.

DOMINIQUE Traoré, *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2008.

NORMAN Rodrigue, *Trans'ahéliennes*, Éditions Lansman, 2004.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1998.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008.

UBERSFELD Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Le Seuil, 1995.