

Études littéraires africaines

La Tribu des gonzesses : le théâtre d'un romancier, une expérience marginale ?

Ramcy Kabuya



Number 49, 2020

Tierno Monénémbó : écrire par « excès d'exil »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1073862ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1073862ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (print)

2270-0374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kabuya, R. (2020). *La Tribu des gonzesses* : le théâtre d'un romancier, une expérience marginale ? *Études littéraires africaines*, (49), 99–117.
<https://doi.org/10.7202/1073862ar>

Article abstract

Tierno Monénémbó's late and only theatrical work is inseparable from all of his other literary work, composed exclusively of novels. La Tribu des gonzesses is fully integrated into the patient literary construction that the author has been pursuing for thirty years. In this text, T. Monénémbó uses all the narrative and stylistic patterns which characterize his fictional universe. While inscribing itself in this coherent whole, La Tribu des gonzesses includes new, even innovative elements, which grant this unique piece a particular importance. The transition from one genre to another seems to have been for T. Monénémbó a way of introducing new directions to explore. By its marginal position, the theater acts as a kind of laboratory for the writer. This article focuses on the passage from one genre to another and on the consequences of this transition, in a text which will be considered as a support for the scene-work.

LA TRIBU DES GONZESSES : LE THÉÂTRE D'UN ROMANCIER, UNE EXPÉRIENCE MARGINALE ?

RÉSUMÉ

Expérience tardive, l'unique texte de théâtre de Tierno Monénembo est inséparable de l'ensemble de son œuvre romanesque. *La Tribu des gonzesses* est tributaire de cette longue et lente construction que l'auteur poursuit depuis une trentaine d'années. T. Monénembo y réutilise tous les ressorts narratifs et stylistiques qui composent son univers fictionnel. Tout en s'inscrivant dans cette continuité, ce texte comporte des éléments nouveaux, pour ne pas dire novateurs, qui donnent à cette unique pièce une importance particulière. Le passage d'un genre à l'autre semble avoir été chez T. Monénembo une façon d'introduire, dans une œuvre déjà riche, de nouvelles pistes à explorer. Le théâtre apparaît alors, par sa position marginale, comme une sorte de laboratoire de l'écrivain. C'est ce passage d'un genre à l'autre et les conséquences qu'il produit que nous avons voulu étudier en examinant ce texte comme support de travail pour la scène.

Mots-clés : dramaturgie – texte-transitoire – renouvellement – référentialité – marginalité.

ABSTRACT

Tierno Monénembo's late and only theatrical work is inseparable from all of his other literary work, composed exclusively of novels. La Tribu des gonzesses is fully integrated into the patient literary construction that the author has been pursuing for thirty years. In this text, T. Monénembo uses all the narrative and stylistic patterns which characterize his fictional universe. While inscribing itself in this coherent whole, La Tribu des gonzesses includes new, even innovative elements, which grant this unique piece a particular importance. The transition from one genre to another seems to have been for T. Monénembo a way of introducing new directions to explore. By its marginal position, the theater acts as a kind of laboratory for the writer. This article focuses on the passage from one genre to another and on the consequences of this transition, in a text which will be considered as a support for the scene-work.

Keywords : dramaturgy – transitional text – renewal – referentiality – marginality.

Depuis 1979, date de parution de son premier roman, Tierno Monénembo a produit une œuvre exclusivement romanesque avant de signer un texte de théâtre, *La Tribu des gonzesses*¹, qui est, à l'heure actuelle, son unique pièce. Ceci renforce l'intérêt qu'elle peut susciter : ce modèle unique, perdu au milieu de tant de romans, peut en effet soulever plusieurs questions. Tout d'abord, on pourrait se demander la place qu'occupe ce nouveau genre dans l'œuvre et l'univers de T. Monénembo. Le théâtre est-il finalement un prolongement du geste du romancier ou, *a contrario*, serait-il à la marge de son processus créateur ? Devons-nous lire et analyser ce texte en fonction de la connaissance que nous avons de ses romans ou le considérer comme une expérience marginale, un matériau à l'écart et sans aucune incidence sur le reste de l'œuvre ? L'hypothèse que nous formulons ici est celle d'un genre « incubateur » dont l'intérêt pour l'auteur – et peut-être aussi pour le lecteur – irait au-delà de la volonté de diffuser plus largement une œuvre dans les endroits où le livre est moins accessible. Si, du point de vue de la notoriété, l'écriture dramaturgique est quantitativement marginale, voire insignifiante – on n'imagine pas de présenter T. Monénembo autrement que comme un romancier –, elle peut s'avérer plus propice à l'expérimentation de nouvelles pistes. La marginalité même de ce théâtre servira à mettre en évidence les nouveaux dispositifs à l'œuvre : elle permet d'engendrer de nombreux points de comparaison avec le roman, de réfléchir aux enjeux de certains aspects de ce théâtre et elle ouvre la possibilité d'aborder cette confrontation de manière plus dynamique. En effet, il faut imaginer la marge non seulement comme ce qui est à l'écart, mais aussi et surtout comme ce qui est en tension avec la « non-marge ». Ainsi la notion de marge contient-elle celle de frontière ; or ici, celle-ci est double, car au-delà de celle du genre littéraire, il y a, dans *La Tribu des gonzesses*, des éléments qui ne semblent pas appartenir à l'univers ordinaire de T. Monénembo, celui qu'il donne à voir dans ses romans. Avant de procéder à l'exploration détaillée de cette pièce, il conviendra cependant de revenir sur les rapports entre les genres romanesque et dramatique, ce qui nous aidera à situer avec plus de précision le théâtre dans le parcours littéraire de T. Monénembo.

Écrire pour le roman ou pour le théâtre ?

Dans un entretien accordé à Caya Makhélé, deux ans après la publication de la pièce, l'auteur explique pourquoi il s'est lancé dans

¹ MONÉNEMBO (T.), *La Tribu des gonzesses*. Paris : Cauris / Acoria, 2006, 118 p.

l'écriture théâtrale, avant d'annoncer que *La Tribu des gonzesses* ne sera pas une expérience isolée, mais la première d'une longue série. Il voit dans ce genre un formidable moyen de diffusion, notamment sur le continent africain où les livres ont du mal à circuler. Il clôture l'entretien en disant :

J'ai passé mon enfance à faire du théâtre, ce qui fait que j'ai toujours voulu en écrire. Et puisque maintenant, j'ai la possibilité de faire monter mes pièces en Afrique, je vais continuer avec d'autant plus d'enthousiasme que la scène est mieux adaptée que le roman dans des pays où le peu de gens qui savent lire, ne peuvent s'offrir un livre ².

De cette parole auctoriale se dégage une sorte de circularité, le théâtre étant à la fois point de départ et d'arrivée, avec une légère modification dans la position. L'ancien acteur (si nous nous en tenons au sens commun de l'expression « faire du théâtre ») est devenu dramaturge, producteur non pas de spectacles, mais de textes destinés à la scène. Cependant, entre les deux états, il a bâti une carrière riche de huit romans (le nombre total est passé à treize depuis) avant de s'autoriser, en partie grâce à la notoriété acquise par le romancier, de renouer avec le théâtre. Le rapport de l'auteur au théâtre vient ainsi modifier le poids que l'on peut lui accorder dans son œuvre, parce qu'il met en évidence la centralité de ce qui paraît à tout point de vue périphérique. Or ni le volume de l'œuvre, ni la manière dont le propos surgit dans l'entretien ³ ne permettent de justifier ladite centralité. À s'en tenir aux faits, ce théâtre se donne donc à voir comme un surgissement, une « poussée » à ce moment-là. Dès lors, il convient d'examiner la fluctuation entre les genres et le poids réel de l'un par rapport à l'autre, d'autant plus que, dans ce cas, il est question de roman (texte fini) et de théâtre (texte transitoire). Ce transfert générique entraîne la modification de « l'identité textuelle » ⁴ et en définitive celle du travail de l'écrivain. Dans le

² Entretien avec Tierno Monénembo à Paris en 2008, in : MAKHÉLÉ (Caya), *Écrire l'Afrique et ses diasporas*. Paris : Acoria, 2012, 274 p. ; p. 99-102 ; p. 102.

³ Il s'agit de la dernière question qui lui est posée, sans rapport apparent avec le reste de l'entretien, consacré aux romans (*Peuls* et surtout *Le Roi de Kahel*). Le théâtre n'est pas évoqué davantage et on pourrait presque supprimer cette question sans que l'entretien y perde, ni en pertinence ni en intérêt. Il se peut par ailleurs que cette évocation soit simplement liée au fait que l'éditeur du livre de Caya Makhélé (Acoria) est également celui de *La Tribu des gonzesses*.

⁴ SCHAEFFER (Jean-Marie), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, coll. Poétique, 1989, 192 p. Voir en particulier le chapitre 2, « De l'identité textuelle à l'identité générique », p. 64-130.

fond, la question du genre littéraire pose celle du rapport au texte, sur laquelle praticiens et théoriciens du théâtre débattent encore.

En effet, la tension entre ces deux pôles que constituent le texte et la représentation, la littérature et le spectacle, ne cesse de croître à mesure que leurs réseaux de production et de réception s'éloignent. Un des exemples les plus patents est celui des disciplines universitaires : maintenant que l'on distingue clairement les « Lettres », d'une part, et les « Arts du spectacle », d'autre part, le fossé se creuse entre le texte et l'expérience scénique, ce qui n'est pas sans rappeler des pratiques qui, dans les années soixante, voulaient faire un sort au texte, avec du théâtre sans texte ou théâtre visuel.

Les écritures de plateau, les créations collectives, les compagnonnages, la primauté du geste sur la parole, ou encore la priorité accordée à la performance, semblent militer pour que le texte – au cas où il existe – soit le plus théâtral possible, c'est-à-dire qu'il intègre dès sa conception la dimension du spectacle, et pas uniquement les contraintes architecturales comme cela a été le cas par le passé. Il existe ainsi des ateliers d'écriture où de futurs dramaturges apprennent à penser la représentation, la durée, le dispositif scénique, etc., et où le texte devient véritablement un prétexte. Certains dramaturges contemporains, d'Afrique ou d'ailleurs, sont de véritables professionnels de la scène. Les pièces de Koffi Kwahulé⁵, de Kossi Efovi⁶ ou de Nzey Van Musala⁷ sont quasiment impensables en dehors de toute représentation et leur discursivité est intrinsèquement liée à la mise en espace. Souvent il arrive que ces *textes-spectacles* prennent la forme d'un livre et se proposent comme formes littéraires, mais c'est sans garantie de lectorat ni d'intelligibilité. Voici ce que dit Joris Lacoste à propos d'un texte de théâtre :

il n'y a [...] aucune raison particulière pour qu'elle [la partition de spectacle] possède une consistance textuelle propre, c'est-à-dire en tant que littérature, en tant que livre. Du moins rien ne garantit que la partition du spectacle (aussi réussi soit-il), une fois publiée, fonctionne par elle-même à la lecture. Les pièces

⁵ La publication de *Misterioso 119* et *Blue-S-Cat* aux Éditions Théâtrales s'accompagne d'une brève présentation de l'auteur, de l'ensemble de ses pièces et de toutes leurs représentations – KWAHULÉ (Koffi), *Misterioso 119* ; *Blue-S-Cat*. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales, coll. Répertoire contemporain, 2005, 94 p.

⁶ Romancier et dramaturge d'origine togolaise, il travaille depuis plusieurs années avec la compagnie Théâtre inutile.

⁷ Dramaturge, metteur en scène et directeur de troupe à Kinshasa (RDC), il livre dans sa pièce *Zérocrate* une réflexion allégorique sur le théâtre comme création d'illusion et d'utopie – VAN MUSALA (Nzey), *Zérocrate*. Kinshasa : Nzoi, 2013, 47 p.

saturées de didascalies et d'instructions sont illisibles, les scénarios de film sont d'une lecture décourageante, les partitions musicales, sauf pour quelques initiés, se lisent rarement au coin du feu. De manière plus générale on connaît la réticence que suscite la simple idée de « lire du théâtre », quand il s'agit d'une pièce-scénario : car le plaisir qu'on peut y prendre n'est créé que de l'imagination du spectacle, et non de sa textualité propre. En effet cette textualité ne peut être que casuelle ⁸.

Les textes ainsi obtenus obéissent à des exigences qui sont celles du spectacle vivant. Cette « connexion » se traduit matériellement par la longueur du texte (généralement très court, n'excédant pas les soixante ou soixante-dix pages), par un mode de publication toujours *a posteriori*, après une ou plusieurs mises en scène, par une prise en compte de l'économie du spectacle vivant qui a un impact sur des éléments fondamentaux comme le nombre de personnages, etc. Dès lors, le texte ne peut quasiment pas exister de façon autonome. Les impacts de cette conception sur l'édition théâtrale, la circulation des textes et, dans une certaine mesure, la reconnaissance du travail des auteurs dramatiques sont suffisamment connus pour que nous n'y revenions pas ici. Le constat est que, peu à peu, le théâtre est poussé en dehors du champ de la lecture, ce qui veut dire de la littérature.

C'est en cela que *La Tribu des gonzesses* est un texte important dans la carrière de T. Monénembo, mais surtout dans ses rapports au texte de théâtre. En comparaison avec la dramaturgie contemporaine et ce qui la précède, cette pièce peut paraître légèrement anachronique. En effet, il faut être un peu idéaliste ou étranger aux réalités du plateau pour imaginer une pièce avec huit personnages, c'est-à-dire une pièce conçue pour une véritable troupe théâtrale. Autant dire qu'il n'en existe plus, les compagnies théâtrales étant aujourd'hui des entités artistico-administratives qui chassent les subventions et sont contraintes de rester aussi modestes que possible en matière de ressources humaines. Aussi la galerie de personnages de cette pièce suffit-elle déjà à démontrer que le texte n'a pas été pensé pour et avec les moyens du spectacle. Corollairement, il se caractérise aussi par son autonomie. En effet, avant de connaître une première mise en espace, en 2008 à Dakar, il a d'abord existé pendant plusieurs années sous la forme d'un livre, recensé et

⁸ LACOSTE (Joris), « Le texte de théâtre n'existe pas ». Entretien avec Adrien Ferragus paru dans *Théâtre / public*, n°184, 2007. URL : <https://remue.net/Le-texte-de-theatre-n-existe-pas> (mis en ligne le 06-05-2007 ; consulté le 10-04-2020).

chroniqué en tant que tel⁹. Que T. Monénémba soit avant tout connu comme romancier n'est certainement pas étranger à cela. Ceci rappelle donc une vérité fondamentale, qui est commune à l'auteur de théâtre et au romancier : la fabrique d'un texte s'opère hors de toute contingence scénique, alors que les expériences contemporaines décrites plus haut nous éloignent de cette vision. Michel Corvin rappelait déjà, en 1984, combien il est nécessaire de sortir du cadre très étroit des genres :

Je ne pense pas que l'on puisse désormais envisager les formes littéraires sous les catégories des genres. Pour la simple raison que le mode de perception du genre, en compréhension comme en extension, n'en a jamais saisi que des caractéristiques secondaires ; il s'est contenté de décrire et non d'expliquer¹⁰.

Il reconnaît que c'est par ce passage *hors* ou *trans*-genre que le texte de théâtre peut retrouver son identité et en quelque sorte se « désolidariser » de la scène pour, par la suite, renforcer sa capacité à représenter. Dans le même article, il rappelle utilement que certains metteurs en scène préfèrent travailler des textes qui ne sont pas originellement destinés à la scène. Le travail d'adaptation permet de retrouver toute l'étendue du langage dramatique. Il ne consiste pas uniquement à passer d'un mode narratif à un mode représentatif, pas plus qu'il ne se limite à l'aspect dialogique, avec des personnages prononçant des répliques. Jean-Pierre Sarrazac, explorant également les points de jonction entre roman et théâtre, voit dans leur rapprochement le facteur qui a permis l'éclosion du drame moderne. Selon lui, le roman a été pressenti comme « éducateur du drame, [le] roman-pépinière où l'on irait prélever des greffons pour le théâtre »¹¹.

⁹ La plupart des notes que l'on trouve sur Internet font référence à l'ouvrage : c'est le cas par exemple sur le site *africultures* – URL : http://africultures.com/livres/?no=1516&utm_source=newsletter&utm_medium=email&utm_campaign=465 (consulté le 15-04-2020) ; ou encore sur le blog *malgache Tsimatory*, qui présente l'ouvrage comme une plaisante lecture de vacances – URL : <http://tsimatory.canalblog.com/archives/2009/07/19/14446922.html> (mis en ligne le 19-07-2009 ; consulté le 15-04-2020).

¹⁰ CORVIN (Michel), « Du genre au "texte", une esthétique de la convergence », in : ID., dir., *Les 2 scènes de l'écriture : théâtre-roman. Entretiens de Saint-Étienne, 1*. [Paris] : [Édilig], [1986], 48 p. ; p. 7-13 ; p. 10.

¹¹ SARRAZAC (Jean-Pierre), « Le drame comme un roman, le spectacle comme un livre », in : CORVIN (M.), dir., *Les 2 scènes de l'écriture...*, *op. cit.*, p. 43-46 ; p. 45. Les idées que développent J.-P. Sarrazac et M. Corvin se retrouvent, à des degrés divers, dans un ouvrage collectif qui questionne aussi la notion de texte théâtral alors même qu'il semblait être entré dans une phase de tourmente, de

Dans ces transmutations, le texte, retrouvant une forme de liberté, peut redevenir un espace d'expérimentation. Finalement, comme au temps du « théâtre dans un fauteuil », le texte dramatique se nourrit de l'expérience romanesque et s'assume en tant que production autonome. Rappelons que lorsque Musset lança, par dépit, la publication de ses pièces, d'abord sous forme de feuilleton dans la presse, il inventait là une nouvelle dramaturgie et une nouvelle mode dont pouvaient se réclamer tous ceux dont les pièces étaient jugées, pour diverses raisons, inadaptées à la scène. Par la suite, lorsqu'il fut revenu dans les bonnes grâces du public, il recomposa ses pièces pour la scène, confirmant ainsi que la lecture du théâtre est bien distincte de la mise en scène et du spectacle lui-même. Comme le dit Jean-Pierre Ryngaert, « lire un texte pour le théâtre est une opération qui se suffit à elle-même, hors de toute représentation effective »¹².

Aujourd'hui, le problème de la fabrique du spectacle est plus ou moins résolu avec l'apparition d'un dramaturge (s'il n'est pas metteur en scène) dont la mission est de recomposer (ou de calibrer) un texte pour un spectacle. C'est souvent lorsque des metteurs en scène décident de s'attaquer aux romans les plus touffus, les plus ardu¹³ que l'on voit la pertinence de ce travail, même si le statut du dramaturge est encore trouble. Il adapte tout, d'un texte de roman à une plaidoirie, d'un entretien à un manuel d'histoire ; parfois il adapte même une pièce de théâtre avant qu'elle ne soit portée sur les planches. On voit bien ici que la confrontation avec des textes non théâtraux¹⁴ fait ressortir la spécificité du théâtre. Dès lors, on se demande ce qui fait encore une pièce de théâtre. Quelle est la nature du texte ? Comment se présente-t-il désormais ? Envisage-t-on sa circulation différemment ? Une « pièce » comme *La*

contestation – AUTANT-MATHIEU (Marie-Christine), dir., *Écrire pour le théâtre : les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris : CNRS, 1995, 199 p.

¹² RYNGAERT (Jean-Pierre), *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Armand Colin, coll. Lettres supérieures, 2008, VIII-168 p. ; p. 22.

¹³ En 2016 par exemple, le festival d'Avignon a été marqué par la présentation de deux mises en scène de romans : deux spectacles de près de six heures pour *Karamazov* (adapté par Jean Bellorini et Camille de la Guillonnière, mis en scène par J. Bellorini) et plus de douze heures pour *2666* (adapté et mis en scène par Julien Gosselin).

¹⁴ La publication récente du livre de Brigitte Joinnault sur Antoine Vitez éclaire encore davantage ces pratiques en présentant précisément des cas types du passage du texte source au texte de spectacle, et en offrant une bibliographie abondante sur la question – JOINNAULT (Brigitte), *Antoine Vitez : la mise en scène des textes non dramatiques. Théâtre-document, théâtre-récit, théâtre-musique*. Montpellier : Entre-temps ; Paris : Max Milo, coll. Champ théâtral, 2019, 384 p.

Mastication des morts de Patrick Kermann¹⁵ – qui s’ouvre, non pas sur une didascalie, mais sur une sorte d’introduction narrée à laquelle succède une série de monologues qui se répondent parfois, mais qui ont surtout l’air d’être totalement détachés les uns des autres par les contenus et les langues – est-elle encore théâtrale ? Ce texte n’a-t-il finalement de théâtral que le paratexte ? Ne devient-il proprement « théâtre » que parce que P. Kermann est dramaturge et qu’il est publié chez Lansman, un des rares éditeurs qui se spécialisent encore dans ce genre ? Ce flottement est bien perçu par J.-P. Ryngaert qui remarque par la même occasion l’afflux, dans le théâtre moderne, d’un vocabulaire issu d’autres disciplines artistiques, ce qui souligne la métamorphose du texte théâtral :

l’usage moderne hésite entre les usages traditionnels et l’instauration d’un vocabulaire qui emprunte au cinéma ou fait flèche de tout bois. Les auteurs parlent de séquences, de fragments, de mouvements (en référence à une composition musicale), de morceaux, de journées, de parties ; ou bien encore les divisions éventuelles ne sont plus nommées, les « scènes » se succédant, parfois chiffrées et titrées, suivant ainsi l’usage brechtien, parfois sans chiffre¹⁶.

Ainsi, être amené à travailler sur le théâtre d’un auteur qui, à la différence de ceux qui sont indistinctement dramaturge et romancier, est d’abord connu comme romancier, ouvre des perspectives de comparaison entre ces deux formes d’expression. Le parcours du roman vers le théâtre – mais l’inverse est aussi à envisager –, fait d’influences et de recomposition, donne au texte de T. Monénembo une valeur éminemment indicielle pour l’ensemble de son œuvre. Il se pourrait donc que *La Tribu des gonzesses*, malgré sa position minoritaire, pour ne pas dire marginale, offre des clés pour pénétrer plus avant dans l’univers de l’écrivain guinéen.

Le théâtre comme expérience vibratoire

Que peut signifier le fait d’écrire du théâtre pour Tierno Monénembo ? Serait-ce un moyen d’explorer, grâce à un nouveau genre, des pistes inédites dans son œuvre ? Son langage dramatique, tout en s’ancrant dans un univers assez familier, ouvre la voie à un nouveau discours. Cette expérience – cette échappée – peut être vue comme la conjonction d’un élément statique que viendrait per-

¹⁵ KERMANN (Patrick), *La Mastication des morts : oratorio in Progress*. Carnières-Morlanwelz (Belgique) : Lansman, coll. Nocturnes théâtre, n°75, 1999, 140 p.

¹⁶ RYNGAERT (J.-P.), *Introduction à l’analyse du théâtre*, op. cit., p. 34.

cuter une force mobile. De ce contact naîtrait une vibration qui ouvrirait sur un nouveau geste esthétique identifiable et analysable dans le texte de théâtre. Pour le démontrer, nous ferons sur le texte, à défaut d'en avoir vu des représentations, un travail qui s'apparente à une lecture « dramaturgique », c'est-à-dire susceptible d'éclairer l'écriture de l'auteur en vue d'un possible passage au plateau. Ces analyses sont donc une formulation implicite des lignes de force à exploiter dans une scénographie.

Le caractère expérimental de *La Tribu des gonzesses* transparait déjà dans l'épigraphe que T. Monénembo emprunte à Cocteau :

Dans une pièce moderne le casse-tête me semble de faire un grand jeu et de rester un peintre fidèle d'une société à la dérive. J'ai voulu essayer ici un drame qui soit une comédie et dont le centre même serait un nœud de vaudeville si la marche des scènes et le mécanisme des personnages n'étaient dramatiques.

Nous retrouvons dans ces propos tout le questionnement sur le texte théâtral, sa composition interne, sa finalité. Partir d'un matériau composite correspond, semble-t-il, à l'intention d'instaurer une dynamique vibratoire entre le statique, le défini d'une part et le mouvant, le mobile d'autre part. Ce dispositif permettrait alors d'avoir plusieurs degrés de lecture, variant selon les genres envisagés. Le « vaudeville » et la « comédie » qui existent par ailleurs de façon autonome se trouvent neutralisés dans cette composition dramatique, mais puisqu'il s'agit de théâtre, une lecture particulière peut toujours les réactiver. Autrement dit, puisque l'auteur les a placés dans le texte, une dramaturgie est susceptible de les redynamiser. C'est à travers le prisme de cette « immobilité chercheuse et remuante »¹⁷ qu'il convient d'aborder la pièce de Tierno Monénembo.

Il y a en effet dans ce texte des éléments que nous qualifierons désormais de statiques, reconnaissables et repérables. Ils existent autant dans l'univers global de T. Monénembo que dans les canons du genre théâtral. Ainsi, dans la forme comme dans le contenu, l'auteur met en place un dispositif « traditionnel » pour mieux introduire, en contrepoint, une « subversion », un dépassement.

La Tribu des gonzesses, une comédie dramatique en six actes, nous introduit dans le monde clos d'un groupe de femmes immigrées vivant à Paris, six femmes censées être amies, qui se réunissent un vendredi chez l'une d'entre elles, Eyenga, pour se raconter leurs déboires et se serrer les coudes. Cette union, réalisée pour, disent-

¹⁷ DJAOUT (Tahar), *L'Invention du désert*. Paris : Seuil, 1987, 200 p ; p. 124.

elles, survivre dans la « galère, la merde, l'enfer » (p. 37, 77), se révèle dans la suite de l'intrigue un faux-semblant, une supercherie. Sous l'apparente homogénéité de cette tribu dont les membres déclarent être « soudés comme les doigts de la main » (p. 76) se dissimulent des non-dits ; derrière la familiarité affichée règne une grande méfiance. Outre ces six sœurs de circonstance, il y a Kesso, une jeune métisse, et la voisine, Madame Scarano. La pièce tout entière se déroule dans le salon d'Eyenga, un local encombré et décrépit. Une longue didascalie, très réaliste, plante le décor grâce à une description très précise.

Ainsi que nous l'avons mentionné, certains éléments sont statiques : outre l'esthétique réaliste, dans les décors, les personnages, les descriptions, les sociolectes et les situations, la structure générale de la pièce révèle d'emblée un respect quasi strict de l'ancienne règle des trois unités. La pièce se déroule dans un salon (unité de lieu) ; l'intrigue entière est située entre la tombée de la nuit et le lever du jour (unité de temps) ; et l'action, si tant est que la recherche d'un agenda égaré constitue une action, suit son cours sans discontinuer (unité d'action). La disparition de cet objet constitue véritablement le point de départ et le nœud de la pièce.

Dans la scène d'exposition, nous voyons en effet Eyenga s'affairer pour retrouver cet agenda tout en émettant des hypothèses sur les probables coupables, qui ne sont autres que ses prétendues amies. Ainsi, dans ce que nous appelons avec Michel Vinaver, une « pièce-machine »¹⁸, tout se noue très vite et l'agenda se présente d'ores et déjà comme la pomme de discorde entre Eyenga et certaines de ses compagnes. Plus fondamentalement, on découvre une femme profondément atteinte, fragilisée et quelque peu mélancolique. Tout dans cette scène et dans l'attitude du personnage préfigure la cassure à laquelle on assistera dans la pièce.

Le dispositif présage une chute. Et l'on retrouve là, avec l'exil, l'immigration ou le dépérissement, les thèmes récurrents chez T. Monénembo. Eyenga est en instance de chute, à l'instar de la plupart des personnages de l'écrivain guinéen. Que ce soit Addi Bâ dans *Le Terroriste noir* ou Escritore dans *Pelourinho*, roman requiem, ou

¹⁸ Pour Michel Vinaver, une « pièce-machine », en opposition à une « pièce-paysage » dans laquelle les éléments se découvrent progressivement, se caractérise par une exposition claire de l'intrigue, une fixation directe des enjeux et une progression, un enchaînement de cause à effet – VINAVER (M.), « Nathalie Sarraute. Pour un oui ou pour un non. Fragment », in : ID., dir., *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*. Paris : Actes sud, 1993, 922 p. ; p. 42-46. Voir également : VINAVER (M.), « Analyse de fragment d'une pièce de théâtre », *Littérature*, n°138 (*Théâtre : le retour du texte ?*), 2005, p. 18-26.

encore le plus emblématique de tous, Cousin Samba dans *Les Écailles du ciel*, les personnages de T. Monénembo périlicent. Tous ces éléments « familiaux » et par conséquent « traditionnels » sont à rapprocher de l'univers romanesque que l'auteur construit depuis le début de sa carrière. Sur le plan thématique, l'exil, la misère, le retour impossible sont aussi fondamentaux que l'est le réalisme du point de vue esthétique. Tout ceci, associé à l'application de la règle des trois unités et une certaine fonction programmatique de la scène d'exposition, constitue l'ossature statique qui sera secouée par les données mobiles.

Ce qui détonne en premier, c'est que la pièce est entièrement féminine. Le fait pourrait n'être qu'anecdotique s'il n'était pas associé à l'exil et/ou à l'immigration. Il est en effet rare que les deux soient associés en littérature, surtout chez des auteurs masculins¹⁹. Les écrits de Calixthe Beyala ont mis l'accent sur ce phénomène marginal et Léonora Miano a donné à voir et à entendre les figures afropéennes – notamment avec *Blues pour Élise* qui a été adapté à la scène par la metteuse en scène Eva Doumbia²⁰ –, même si dans ce dernier cas, nous ne sommes pas vraiment face à une situation d'immigration à proprement parler. Mais l'exil, peut-être par son côté aventureux, est souvent représenté sous l'angle masculin et les femmes sont souvent « celles qui attendent » pour reprendre ici le titre du roman de Fatou Diome qui traite de la question²¹. Toujours est-il qu'à l'échelle de l'œuvre de T. Monénembo, il s'agit d'un fait tout à fait singulier, d'un événement. Il y a lieu de se demander pourquoi l'auteur choisit d'explorer cette question marginale dans ce qui n'est pas son genre de prédilection. Les deux marginalités (sujet et genre) sont-elles à considérer comme complémentaires ? Si l'afflux du féminin représente, comme nous l'avons dit, la partie mobile et par conséquent celle qui est propre au théâtre, comment

¹⁹ Ceci doit sans doute être nuancé. Voir notamment : MAZAURIC (Catherine), « Voyages au féminin et subjectivations transafricaines », in : CANUT (Cécile), MAZAURIC (C.), dir., *La Migration prise aux mots. Mise en récits et en images des migrations transafricaines*. Paris : Le Cavalier bleu, 2014, 286 p. ; p. 47-61 ; SOUBIAS (Pierre), « Quand la femme s'en va : regard de trois romanciers africains sur les migrations féminines », in : CANUT (C.), MAZAURIC (C.), dir., *La Migration prise aux mots...*, op. cit., p. 79-90.

²⁰ Voir le compte rendu du spectacle : CHALAYE (Sylvie), « Eva Doumbia sur *Afropéennes* de Léonora Miano : corps diasporique, corps inouï », *Africultures*. URL : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=11003#sthash.IRRtBZOQ.dpuf> (mis en ligne le 02-10-12 ; consulté le 20-07-14).

²¹ DIOME (Fatou), *Celles qui attendent*. Paris : Flammarion, 2010, 336 p.

vient-elle modifier l'ensemble ? En quoi impose-t-elle cette vibration qui ouvre sur une nouvelle direction ?

Une des manières de repérer ce dynamisme serait de confronter tous les protagonistes et d'examiner l'ambiguïté de leurs relations. La présentation des personnages est assez laconique, réduite à la mention d'un état ou d'une fonction pour toutes, sauf dans le cas d'Eyenga, dont sont indiqués la fonction (« celle qui est couturière ») et le statut dans le groupe (« qui sert de mère de fortune et de confidente »). Ceci marque non seulement l'ascendant qu'elle a sur les autres, mais confirme bien qu'elle jouit d'une place à part. Elle est la seule dont on puisse connaître l'âge et quelques caractéristiques physiques : la didascalie introductive précise qu'elle a « la cinquantaine » et qu'elle est « bien en chair » (p. 12). Ce trait sémantique particulier, celui d'un être à part, hors du groupe, transparait très tôt dans le texte lorsqu'avant l'arrivée des autres, elle invite Kesso à se méfier d'elles : « tu verras, elles ont l'air toutes mignonnes, toutes gentilles à vue d'œil mais elles sont toutes des voleuses » (p. 16).

Mais si sa position marginale est relativement discrète au tout début de la pièce, elle devient de plus en plus patente au fil de l'intrigue. On s'aperçoit qu'Eyenga ne prend pas vraiment part à la parole collective. Les répliques que les autres filles reprennent en chœur ne semblent pas l'intéresser. La situation suivante, qui se répète plusieurs fois et selon des modes différents, marque bien la distance qui s'établit entre Eyenga et le groupe (« toutes les autres ») :

Eyenga : C'est la première fois en quinze ans !

Sia : Blancs-là-même, vraiment !

Toutes les autres sauf Eyenga : Vraiment ! (p. 71)

Il faut voir dans la reprise de la dernière réplique, que l'on retrouve dans les trois pages qui suivent, une indication dramaturgique proche de ce que l'on observe dans le comique de répétition où le fait de répéter – un geste ou une parole – a un impact sur le jeu de l'acteur. C'est en quelque sorte ce qu'Antonin Artaud appelle les « émanations sensibles »²². Il y a derrière ces mots une réalité scénique qui est ici la mise à l'écart progressive d'Eyenga et la formation du groupe qui l'exclut (« les autres »).

Au fur et à mesure que la pièce se déroule, l'antagonisme grandit jusqu'à devenir ouvertement conflictuel. Au début de la scène V

²² ARTAUD (Antonin), *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964, 431 p ; p. 189.

(p. 81), une sorte de duel s'engage entre Eyenga, toute seule, et le groupe des filles. Les questions qui s'abattent sur elle sont de l'ordre de l'agression. Sa solitude n'en devient à ce moment-là que plus manifeste et la scène montre qu'elle n'a, contrairement aux autres filles, personne sur qui s'appuyer. Si l'on regarde de près la combinaison des personnages, le groupe est plus ou moins constitué en binômes. Okassa (celle qui cherche un mari blanc) et Zenzie (celle qui cherche une carte de séjour) sont des *alter ego* qui se contredisent, se disputent tout en étant très proches l'une de l'autre, jusque dans l'apparence. Elles entrent en scène « grimées comme au carnaval (l'une attifée d'une perruque jaune, l'autre d'une perruque verte), plongées dans une discussion animée et sans faire attention aux autres » (p. 18). Assorties, complices, elles ont les mêmes intérêts, évoluent plus ou moins dans les mêmes sphères, sans compter que leurs quêtes sont, dans une certaine mesure, interchangeables. De même, il y a lieu de rapprocher Sia (celle qui fait des ménages) et Néné Gallé (celle qui se dit étudiante). Toutes les deux sont continuellement ballottées et n'arrivent pas vraiment à se fixer. L'une change constamment d'employeurs et l'autre ne cesse de suivre des formations, de passer des concours sans succès. Penda, quant à elle, joue l'intermédiaire entre Eyenga et les quatre autres, mais en réalité elle est plus proche de ces dernières. Lorsqu'Eyenga réussit à les chasser, Penda n'a pas d'autre choix que de suivre le groupe :

Penda : (*fort embarrassée, s'avance timidement vers Eyenga*) Elles sont toutes parties ! (*Elle regarde devant et derrière elle, bouge bêtement ses bras pour exprimer sa gêne.*) Je dois partir aussi ! (*Prenant son sac et gagnant la sortie à reculons.*) Elles ne comprendraient pas que... Tu comprends ? Tu m'en veux pas, au moins ? (*Elle fait les derniers pas en courant.*) (p. 108)

Le dispositif textuel confine ainsi Eyenga dans un isolement toujours croissant. Elle ne semble pas bouger de chez elle, où elle vit et travaille, et regarde le monde autour d'elle sans vraiment s'y impliquer. En outre, son âge la marginalise un peu plus. La jeunesse à laquelle fait allusion Okassa (« à notre âge ! », p. 56) ne l'inclut pas, tant et si bien qu'elle pense à sa propre mort, censée survenir avant celle des autres :

Néné Gallé : En tout cas, pour rien au monde, nous ne laissons tomber notre Eyenga !

Eyenga : Même si...

Penda : Quel cafard ! Rassure-toi, nous serons déjà revenues au village le jour où ce qui doit arriver arrivera.

Sia : Oui, et tout se passera comme il se doit : les oboles, les prières, les danses funéraires et tout...

Okassa : À Paris, ici ? Ah non, bon dieu !

Zenzie : *Wallâhi ! C'est mieux au village, là-bas, au milieu des nôtres et juste après les récoltes...* (p. 91)

En résumé, Eyenga est une femme qui n'est plus tout à fait jeune, qui connaît des angoisses existentielles et regarde sa vie avec un profond désarroi ; une femme fragile, mais qui doit paraître forte parce qu'elle est entourée de rapaces. Elle est métaphoriquement une proie qui se fait impitoyablement dévorer par les autres filles :

Eyenga : Si ce n'est que les Tampax ! Moi Eyenga, c'est comme ça, je suis la pauvre fille à laquelle on pique tout : les alokos, les sous, les pinces à linge, les crèmes à épiler, tout, même les slips ! Et maintenant l'agenda, un agenda qui n'est même pas à moi ! Trop, c'est trop ! Qu'elle me rende cette feuille avant que je ne devienne folle !

Plus loin, on retrouve cette dévoration, cette dépossession sous une forme encore plus radicale :

Eyenga : Ma bonne bouille de pauvre conne qui a toujours l'air heureuse ! Et maintenant, mon homme ! Vous me prenez tout, vous me donnez rien en échange... Personne pour se soucier de moi ! (*Elle se tapote plusieurs fois la tête.*) Hein, vous croyez qu'il fait toujours soleil là-dedans ? Non, je ne suis pas fait [*sic*] de plastique et de marbre. Moi aussi, je suis sensible aux injures et au froid ! Des égoïstes, voilà ce que vous êtes ! (*Cris d'indignation.*) Des garces ! (p. 107)

Grâce à elle, nous quittons l'univers trop étroit de l'exil, de l'immigration ou de la clandestinité, pour entrer de plain-pied dans une nouvelle configuration. Il ne s'agit pas, dans cette pièce, de dire la dureté de la vie en terre étrangère. Les romanciers de toutes les générations en ont fait leur cheval de bataille. Ce motif romanesque est progressivement dépassé, puis remplacé par la difficulté d'exister dans un monde qui vous rejette, la difficulté d'être une femme dans le milieu de la criminalité et de la prostitution. L'évocation de la condition d'immigré est ici l'élément statique qui donne à voir un déplacement. Dans *La Tribu des gonzesses*, ce qui est représenté est plutôt la misère du ghetto. Le point de départ est certes l'immigration, mais le mal est ici l'impossibilité d'intégrer les rouages de la

société d'accueil, d'en faire partie. Il est question de l'infrasociété, du déclassement, de l'invisibilité qui en découle.

Sur cette expérience du ghetto, sur cette infrasociété plane la présence fantomatique de Samba, qui semble être le dénominateur commun de tous les personnages. Celui dont on ne peut parler en présence de sa fille Kesso est une figure de proxénète dont la littérature « noire américaine » et certains films de gangsters se font l'écho. Depuis *Pimp*²³, le roman autobiographique d'Iceberg Slim, le « maquereau » a envahi l'imaginaire collectif qui se le représente comme le « parrain » du ghetto, exerçant un pouvoir de fascination sur les femmes qu'il possède. C'est ainsi qu'il faut entendre cette phrase d'Okassa : « Sacré Samba, il nous aura toutes possédées ! » (p. 98). La possession excède ici la séduction amoureuse et symbolise le contrôle que l'homme exerce sur ces filles, la sensation de sécurité qu'elles ont en sa présence. Zenzie, par exemple, attend son retour parce qu'elle a la conviction qu'alors « son problème de papier sera vite réglé » (p. 42). Même Eyenga pense qu'avec lui « la vie va s'apaiser » (p. 103). Dès lors, la réplique de celle-ci prend tout son sens : « vous êtes toutes des putes ! » (p. 103). L'évocation du Harlem des années 1930 et celle de la pose de gangster dans la didascalie initiale ne sont sans doute pas gratuites ; elles correspondent bien à ce qui est raconté dans le roman d'Iceberg Slim. Le portrait de Samba arborant « costume blanc, chemise noire, cravate blanche, nœud épais, sourire carnassier, moustache épaisse, magnifique raie, nombreuses bagues, cigare au bec » (p. 12) correspond à l'archétype du proxénète que l'on peut voir dans les clips vidéo des rappeurs américains. Dans celui de la chanson explicitement intitulée « P.I.M.P. », les personnages s'identifient à ces figures. On peut voir, en effet, dans une scène parodiant la réunion des Chevaliers de la Table Ronde, l'introduction d'un nouveau « maquereau » qui passe une audition au quartier général de la « *Pimp legion of doom* »²⁴. Parmi les caractéristiques des membres de ce groupe, il y a bien évidemment leurs tenues vestimentaires et les indispensables accessoires : la canne (celle du nouveau venu s'illumine comme le Graal), les bijoux et le cigare. Ce sont précisément les objets de Samba qu'Eyenga détient. Elle dit aux autres, presque triomphalement,

²³ ICEBERG SLIM, *Pimp : mémoires d'un maquereau*. Trad. de l'américain par Jean-François Ménard. Paris : Éditions de L'Olivier, 1998, 376 p.

²⁴ 50 CENT, « P.I.M.P. », in : *Get Rich or Die Tryin'*. USA, Shady Records / Aftermath Records / Interscope Records, 2003. La « *Pimp legion of doom* » est évidemment un élément fictionnel de la parodie.

qu'elle a, en plus de l'agenda, « sa canne, sa gourmette et son fume-cigare » (p. 90).

D'autres indices évoquent encore le ghetto et le proxénétisme : la froide cruauté de Samba, capable d'« étrangler d'une seule main » (p. 13) ; son animalité suggérée par son « odeur de panthère » ; son autorité, du fait qu'il ne « parle pas mais ordonne » ; « son orgueil, sa froideur, sa beauté qui fait peur » (p. 41). Il y aussi ces guerres de gangs « ethniques » que Samba note dans son agenda et qui rappellent l'Amérique des années 1930. Il fait des observations au sujet des Albanais, des Corses : « Le 20 : soirée chez les Albanais (Rexhep était là) Le 3 mars : Évoque avec Rexhep l'affaire des Corses... Le 5 mars : Rexhep est de mon avis finalement : c'est aux Corses de déménager... » (p. 91)

Ainsi, par ce glissement, cette ouverture sur un monde autre que l'exil, nous retrouvons, décuplée, la souffrance d'Eyenga. Celle-ci est rendue encore plus théâtrale (ou devrait-on dire scénique) par sa corporéité intime. Elle atteint profondément ce corps qui vieillit et qui n'est plus guère désirable. La pièce montre cette déchéance qui a lieu dans le sentiment de grande solitude qui étreint le personnage :

Eyenga : (*sanglotant davantage*) Moi je veux bien goûter à cet enfer-là ! Vous croyez que c'est une vie que de rester sans sourire, sans caresse, sans personne pour vous regarder ? Ma vie est un long tuyau vide... Qu'est-ce que j'ai moi, à part Derrick et la machine à coudre ? Je suis une épave ! (p. 102)

L'effondrement physique se répercute sur l'extérieur dans cet univers trivial des « gonzesses » – le registre familier, voire vulgaire du mot pourrait être une indication supplémentaire – qui ne fait aucun cas d'un corps qui faiblit, qui est littéralement donné en pâture. La dévoration et la rapacité des personnages féminins sont rejouées dans l'acte de dénonciation de Madame Scarano, la vieille voisine d'Eyenga qui semble être au courant de tout ce qui se trame chez cette dernière. La brutale arrivée de la police ajoute encore de la violence à la situation tragique.

Dès lors, c'est la dimension performative du théâtre qui reprend tous ses droits sur le texte. La solitude, ou plutôt les deux solitudes d'Eyenga et de madame Scarano se retrouvent pour remplir l'espace du drame. Les dernières répliques qui mettent aux prises les deux femmes découvrent leur nature commune, leur proximité qui ne réside pas que dans le voisinage. Ce sont deux êtres meurtris et esseulés, abandonnés ; il s'agit là d'un véritable binôme qui fonc-

tionne comme celui d'Okassa et de Zenzie. Les deux femmes ont meublé leur solitude en s'espionnant. Chacune est au courant des affaires de sa voisine, même les plus inavouables. Finalement, ce dialogue crié à travers les murs, où une solitude répond à une autre, ce dialogue d'espaces entre le champ et le hors champ, réintègre dans le récit toute la spécularité dramaturgique. Celle-ci est d'autant plus vive qu'elle se joue dans un corps abîmé qui se déchire encore davantage. Ce déchirement est symbolisé d'abord par les cris perçants : les dernières paroles d'Eyenga sont prononcées toujours plus fort, comme si elle voulait atteindre et faire éclater une limite (ou peut-être dominer les coups violents dans la porte). C'est dans un crescendo disant le mal-être et cherchant en même temps à retrouver un être et un corps authentiques, d'avant la dépossession, que s'achève la pièce :

Eyenga : [...] C'est moi, Eyenga tout de même... ! (*sur un ton plus sûr*) Eyenga Tchimbakala... ! (*Plus fort*) La fille du vieux Ndondo... ! (*Plus fort encore*) Oui, le chef du village de M'Poyolo... ! (*Toujours plus fort*) (p. 117)

L'autre élément de ce déchirement est l'ivresse. En langage familier, boire sans modération se dit très justement « se déchirer », « se défoncer », « s'abîmer », etc. Boisson et cris renforcent pareillement la déstructuration du corps d'Eyenga, qui, désormais seule sur scène face au suicide de Kesso, la fille de Samba dont il avait la garde, livre au lecteur-spectateur toute l'étendue de son drame. C'est précisément dans ce corps qui s'abîme que tous les réseaux du texte s'activent ; ce « détail qui facilite l'accession à la totalité du texte »²⁵, pour reprendre la formule judicieuse de Jean-Pierre Ryngaert, éclaire alors toute la composition de T. Monénembo.

De fait, dans ce moment de dénouement, on révèle l'identité de Samba N'Gâri et son destin tragique : « le célèbre truand guinéen » a été « abattu aujourd'hui vers midi par des inconnus ». On apprend aussi le motif de son absence prolongée : « il avait été condamné à 12 ans de réclusion criminelle pour avoir assassiné sa compagne, la chanteuse de cabaret ainsi que l'amant de celle-ci, le proxénète albanais Rexhep Moislou, qui fut pourtant son plus fidèle acolyte ». On découvre même son âge : « il avait à peine 40 ans » (p. 111-112). Se dissipent alors le mystère et l'attente, et c'est le corps d'emprunt, de dépossession, d'Eyenga qui se désagrège. Il y a dans cette chute une note d'espoir qui brise la structure catastrophiste de l'univers de T. Monénembo. Cette fin sous forme de défi, de gageure, et teintée

²⁵ RYNGAERT (J.-P.), *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 93.

d'optimisme, n'est pas sans rappeler celle des *Crapauds-brousse*, où Râhi, la veuve éplorée, décide de rester debout.

On entend souvent des écrivains poursuivant une œuvre romanesque et dramatique clamer que l'acte d'écriture est le même, quel que soit le genre pris en compte. Répondant à Taina Tervonen, le dramaturge puis romancier Kossi Efoui déclare, au sujet du rapport entre roman et théâtre :

Je ne le définis pas. D'un livre à l'autre, d'un genre à l'autre, ce sont des échos de la vie. S'il faut trouver un mot pour le décrire, ce serait « transgenre ». Ce qui fait lame de fond, c'est une quête poétique, une quête magique du mot. Les spécificités d'un genre ne m'importent pas, ce ne sont que des formes. J'aime bien l'idée des harmoniques en musique : comment une note contient d'autres notes, comment on peut entendre le tout résonner à l'infini... Pour moi, les formes sont des notes ²⁶.

Quel que soit le degré d'adhésion et de crédit que l'on peut accorder à ces déclarations, les lecteurs ou spectateurs ne s'y tromperont pas. Ils distingueront toujours dans un roman ce qui relève du théâtral et débusqueront dans une œuvre théâtrale des éléments romanesques. Les modalités de réception intègrent peut-être bien mieux les formes et les genres que les écrivains, parce que la réception est plus normée. Mais une fois que l'on a reconnu ce fait, il est important de s'interroger sur le « fonctionnement et la nécessité » ²⁷ d'une écriture, *a fortiori* si celle-ci oscille entre deux genres. En revenant succinctement sur les tensions, les recompositions, les écarts qui ont pu exister entre roman et théâtre pour ensuite envisager leur union dans le texte, il a été possible de proposer une lecture dynamique du théâtre de T. Monénembo, genre nouveau pour l'auteur mais qui paraît en accord avec cette observation de Peter Szondi à propos de la « crise du drame » :

[Celle-ci] a conduit à la transition du pur style du drame au style contradictoire à partir de déplacements thématiques, [et du] changement suivant [qui] peut être vu comme le processus dans lequel l'élément thématique se cristallise en une forme et fait

²⁶ « On n'entend pas toutes les voix en même temps dans la même histoire ». Entretien de Taina Tervonen avec Kossi Efoui à propos de *Solo d'un revenant*, *Africultures*. URL : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8121#sthash.JyJHeuQ.dpuf> (mis en ligne le 20-10-08 ; consulté le 25-07-14).

²⁷ RYNGAERT (J.-P.), *Introduction à l'analyse du théâtre*, op. cit., p. 93.

exploser la forme ancienne tandis que la thématique reste pratiquement inchangée²⁸.

L'auteur de *La Tribu des gonzesses* intègre donc l'idée d'une forme dont la nouveauté redynamiserait un univers ancien. Ceci passe par une composition hybride dans laquelle subsistent encore des éléments plus ou moins figés dans la forme et dans le fond, tandis que sont progressivement mises en lumière de nouvelles trajectoires de l'imaginaire. Au-delà de l'ancienne et bien connue littérature de l'exil et du « désenchantement », la traversée entre les genres débouche sur un nouveau discours, une lutte actualisée. L'expérience scénique à travers la corporéité rejoue la dépossession, retravaille la chute. Cette perversion des rapports interindividuels fait écho à la dissolution de la société dans laquelle les femmes vivent. Le geste théâtral, chez T. Monénembo, revivifie donc la pratique scripturaire de l'auteur pour mieux intégrer la renaissance. Ainsi, ce qui, d'un point de vue quantitatif, peut paraître marginal, devient alors une véritable expérience de laboratoire et peut-être de remise en question.

■ Ramcy KABUYA

²⁸ SZONDI (Peter), *Théorie du drame moderne : 1880-1950*. Trad. de l'allemand par Sibylle Muller. [Belval] : Circé, 2006, 163 p. ; p. 74.