

L'art dramatique tchicayen à l'épreuve du Vohou-vohou

Louis OUATTARA,
École Normale Supérieure (ENS) d'Abidjan,
louisouattara@gmail.com

Résumé :

Cette communication établit le rapport entre le théâtre de Tchicaya U Tam'si et le Vohou-vohou, un art plastique ivoirien moderne caractérisé par le refus de toute allégeance académique. Sous le double angle artistique et scriptural, le dramaturge congolais imprime une touche personnelle à l'expression plastique vohou-vohou. La scène et la page remplacent la toile ou le tapa. En plus de la transposition directe de la matière provenant du patrimoine africain et moderne, et de l'usage de couleurs qui témoignent de la réalité socioculturelle et politique africaine, le Congolais fait étalage de son talent d'artiste progressiste en illuminant ses scènes-toiles par une plastique lumineuse. Avec lui, l'écriture devient également une matière dont la modulation plastique renvoie des graphismes fonctionnels. Tchicaya U Tam'si dynamise ainsi la création dramatique par la promotion d'un théâtre visuel, hybride et novateur.

Mots clés : *hybride, moderne, novateur, théâtre visuel, vohou-vohou.*

The Tchicayan dramatic art to the test of the Vohou-vohou

Abstract

This communication establishes the relationship between the theater of Tchicaya U Tam'si and the Vohou-vohou, an Ivorian plastic art characterized by the refusal of any academic allegiance. From a dual artistic and scriptural angle, the Congolese playwright gives a personal touch to the plastic expression Vohou-vohou. The scene and the page replace the canvas or the tapa. In addition to the direct transposition of material from African and modern heritage, and the use of colors which testify to African socio-cultural and political reality, the Congolese displays his talent as a progressist artist by illuminating his canvas scenes by a luminous plastic. With him, writing also becomes a material whose plastic modulation produces functional graphics. Tchicaya U Tam'si boosts dramatic creation by promoting a visual, hybrid and innovative theater.

Key words: *hybrid, modern, innovative, visual theater, Vohou-vohou.*

Introduction

Passées les luttes émancipatrices, les écrivains africains opèrent un saut qualitatif qui relègue le dirigisme scriptural et transcende la prédominance contestataire de la période coloniale, pour explorer les voies créatrices d'une « nouveauté textuelle » (G. Ngal, 1994, p. 26). Ils s'engagent dans la production d'œuvres personnelles et originales dans lesquelles « chaque auteur affirme son identité singulière et une recherche esthétique qui lui sont propres » (S. Chalaye, 2006, p. 51). Au théâtre, la seconde moitié des années 1970 voit l'avènement de pièces structurées en des formes qui déroutent le lecteur-spectateur par l'imbrication de divers modes d'expression. Comme l'Ivoirien Zadi Zaourou qui ouvre le théâtre au Didiga et au cirque¹, ou le Guinéen Souleymane Koly, au Kotéba², le dramaturge congolais

¹ Le Didiga est art un traditionnel Bété (Peuple ivoirien vivant dans le centre-ouest du pays, principalement dans les régions de Gagnoa, Ourahio, Soubré, Buyo, Issia, Saioua, Daloa et Guibéroua.). Cet art, depuis sa transcription littéraire en 1978 avec la publication de *La Tignasse*, fait l'objet d'un éclairage critique dynamique qui en montre les caractéristiques traditionnelles et surtout la modernité que l'auteur lui imprime. Lire entre autres : -Bernard Zadi Zaourou, « Qu'est-ce que le Didiga ? », *Annales de l'Université d'Abidjan*, Série D, Lettres, Tome XIX, 1986, p.147. Pour ce qui est du cirque, nous avons consacré un article établissant le rapport du théâtre zadien à cet art pluriel alliant virtuosité et audace. Lire : OUATTARA Kignema Louis, « Pratique circassienne et intégration culturelle dans l'écriture dramatique de Bernard Zadi Zaourou », *KANIAN-TÉRE*, n°7, juin 2021, pp. 120-131.

² Le Kotéba est une forme de théâtre traditionnel au Mali. A l'origine, pratiquée après les récoltes, dans un esprit de réjouissances, ce théâtre total se déclinait en des saynètes traitant des travers socioculturels. Les groupes dramatiques « Kotéba National du Mali » et surtout la « Compagnie Kotéba d'Abidjan » donneront une dimension nouvelle à

.

Tchicaya U Tam'si se révèle un des grands animateurs de cette culture moderne de la recherche formelle sensible aux influences artistiques. Connu pour son éclectisme et son inventivité, il offre des pièces novatrices qui intègrent plusieurs champs artistiques dont le Vohou-vohou, un art plastique moderne ivoirien en rupture avec les formes normées.

La communication autour du sujet « L'art dramatique tchicayen à l'épreuve du Vohou-vohou » porte justement la réflexion sur la question essentielle du rapport du théâtre du poète vili³ à cet art singulier, sous un angle à la fois artistique et scriptural. L'hypothèse de recherche est de montrer comment Tchicaya U Tam'si capitalise l'esthétique du Vohou-vohou dans l'écriture et la composition de *Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku, prince qu'on sort* (1979) et *Le Bal de Ndinga* (1987)⁴. Portée par les méthodes

cet art qui investit désormais les salles de spectacles modernes. Au Mali, le Kotéba transcendera son cachet socioculturel et spectaculaire pour devenir également thérapeutique, au sens médical du terme. Porté par cette qualité, le « Kotéba National du Mali » participera aux côtés de la psychiatrie institutionnelle du pays, à l'élaboration d'un protocole novateur de soins en vue de soulager davantage les malades. Cet article scientifique en fait foi : Anröchte Cyprien, « Le kotéba thérapeutique », *Le Journal des psychologues*, n°239, 2006, pp. 63-65.

³ Tchicaya U Tam'si, de son vrai nom Gérard-Félix Tchicaya, est un Congolais (République du Congo) originaire de l'ethnie Vili appartenant au grand groupe Bantou de l'Afrique centrale. Ce dramaturge et romancier a construit sa notoriété sur sa production poétique qui lui a valu le Grand Prix de Poésie du Festival mondial des Arts nègres organisé à Dakar en 1966.

⁴ Dans le cadre de cette réflexion, ces titres étant étendus, nous utiliserons des formes abrégées : pour la première œuvre, *Le destin*, pour la seconde œuvre *Le Bal*.

comparatiste et sémiotique, notre réflexion s'articule autour de trois axes : le Vohou-vohou : expression d'un dynamisme artistique ivoirien, le théâtre « vohou-vohouesque » tchicayen et la culture d'un art dramatique interdisciplinaire et visuel.

1. Le vohou-vohou : l'expression d'un dynamisme artistique ivoirien

Le Vohou-vohou est un mouvement artistique novateur dans le champ artistique ivoirien longtemps circonscrit par l'académisme cultivé à l'École Nationale des Beaux-Arts (ENBA)⁵ d'Abidjan qui continuait de former les étudiants ivoiriens selon les critères de l'art occidental. Son avènement s'inscrit dans un processus historique. La revue de la littérature⁶ indique qu'en 1968, des étudiants⁷ confrontés à des difficultés financières et matériels, font le choix insolite à l'époque, d'intégrer, avec le soutien du professeur Delpêche, des objets locaux dans leurs productions plastiques. L'on assiste pour la première fois, à l'utilisation de la matière (écorces d'arbres, lianes, coquillages, sable, écailles, objets usagés...) dans les expressions plastiques ivoiriennes. Les enseignants comme Serges Hélénou⁸, y voient une

⁵ Cette école perpétuait le système académique et classique mis en place par HOMS au temps il où gérait l'Atelier des Beaux-arts, sis à Abidjan Plateau en 1968.

⁶ Lire : -Sékou DOSSO, 2019, *L'esthétique du mouvement vohou-vohou – Une expression des arts plastiques en Côte d'Ivoire*, Paris, L'Harmattan ; - Kignigouoni TOURE, 2007, « Vohou-vohou, reflet de l'art ivoirien du XXème siècle », Thèse de doctorat, Université Paris 1.

⁷ Il s'agit notamment Oliko Djégnan, Joseph Anouma, Maurice Assi Ayé...

⁸ Enseignant d'origine caraïbéenne (Martinique).

originalité africaine à consolider. Cet expatrié français pèse alors de toute son influence pour en faire une pratique officielle aux Beaux-Arts d'Abidjan. En plus des objets susmentionnés, la matière vohou-vohou intègre les couleurs locales⁹ pour l'aménagement des supports en toile. C'est dans cette dynamique décomplexée et d'innovation assumée que le Vohou-vohou s'offre une visibilité internationale à l'Exposition des Jeunes peintres Africains au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie (France) du 12 novembre 1985 au 13 janvier 1986¹⁰. Auréolés de ce saut qualitatif qu'ils venaient d'opérer grâce à l'expression de leur génie créateur, et conscients de l'impact historique de leurs travaux, les étudiants vohou-vohou ayant participé à cette manifestation, créent le Mouvement artistique « Vohou-vohou ».

L'expression « Vohou-vohou »¹¹ a été employée par un étudiant en Architecture appelé Jean Bony Guéman qui, de passage aux Beaux-Arts d'Abidjan, l'utilisa pour s'amuser des productions singulières de ses congénères peintres. Elle signifie en langue Gouro¹² « "n'importe quoi" ou une chose

⁹ Ces couleurs appartiennent au legs chromatique de l'art traditionnel ivoirien et africain. Il s'agit essentiellement des couleurs ocres (notamment les jaunes, les verts et les rouges de différentes intensités), des noirs et des blancs.

¹⁰ Cela a été possible grâce au maître-d'œuvre de cette exposition, Jacques Yankel, un autre Français professeur aux Beaux-Arts d'Abidjan, tombé sous le charme de l'originalité et la créativité de ses étudiants vohou-vohou. K. Touré rapporte qu'il affirma à cette occasion que « *De leur culture ancestrale, ces artistes ont réussi la gageure à notre époque, d'inventer de toutes pièces, un art moderne profondément original. Le génie africain ne demandait qu'à renaître* » (2017, p. 108).

¹¹ Une autre source orale la lie à la mixture que les guérisseurs utilisent pour enduire le corps des malades dans le cadre d'un traitement.

¹² Le Gouro est une langue parlée en Côte d'Ivoire.

de peu de valeur » (K. Touré, 2007, p. 108). Les fondateurs du nouveau Mouvement artistique conservent cette expression comme dénomination, surtout qu'elle s'était imposée ainsi qu'une antonomase, bien avant leur départ en France. Ils produisent ensuite un Manifeste intitulé « La révolution Vohou » où ils conceptualisent l'art du Vohou-vohou. Ainsi le présente-il comme « une révolte culturelle » d'affirmation de soi, une « RENAISSANCE », « un esprit » porté par des « peintres ivoiriens pragmatiques sans col Mao qui, épris de liberté et ayant localisé l'effet perturbateur du colonialisme dans leur création, proposent une thérapeutique née de la rencontre entre la société traditionnelle africaine et le monde moderne » (K. Touré, 2007, p. 109). Se démarquant de la technique de la perspective¹³ instaurée par la Renaissance italienne dans les arts, le Vohou-vohou s'assigne donc de « réhabiliter l'art africain en réalisant des toiles dans lesquelles le spectateur peut [...] recevoir directement le choc de la matière ou celui de la couleur qui épousent [...] des signes, des repères se trouvant dans l'esprit du peuple » (K. Touré, 2007, pp. 110-111).

Tous ces éléments de langage caractéristiques sont liés aux définitions complémentaires que les précurseurs de ce

¹³ La Renaissance italienne influence tous les domaines, notamment celui des arts. Elle est associée à l'invention de la perspective grâce à Donatello, Masaccio et Brunelleschi. Ces artistes et bien d'autres s'appuyant sur les Mathématiques et la géométrie, cultivent l'illusion de la troisième dimension dans leurs expressions plastiques. Si au départ, les artistes Vohou se démarquaient de cette technique, certains émules de ce Mouvement, dans un élan d'inventivité et d'ouverture, y feront subtilement recours. Dr Koblan Kouao les classera au rang des Vohou synthétiques parmi lesquels James Houra (1952-2020).

.

Mouvement en ont donné. Pour Théodore Koudougou par exemple, il constitue un courant de pensée artistique qui se démarque « par une prise de conscience pour une identité spirituelle prenant en compte la richesse culturelle » (K. Touré, 2007, p. 115). N'Guessan Kra renchérit en présentant le « Vohou-vohou » comme un art novateur ouvert aux autres cultures. Il défend l'idée que les éléments matériels locaux utilisés par les peintres vohou-vohou, « acquièrent une nouvelle dimension sur le support, ils s'incorporent tellement bien dans l'œuvre d'art qu'ils perdent leur identité originelle, leurs caractéristiques en tant qu'objets pour former des éléments d'un autre univers » (K. Touré, 2007, p. 117).

Dans sa dynamique d'évolution et d'investissement des autres domaines d'expressions, le Vohou-vohou est venu à désigner toute création artistique africaine refusant le diktat des formes officielles. Dans le cadre de cette réflexion, nous retenons que le Vohou-vohou représente dans tous les domaines d'expression, le parti pris d'une création plastique empreinte de poéticité et d'inventivité, et valorisant la réalité socioculturelle ivoirienne et/ou africaine mais qui demeure réceptif à l'ailleurs en vue d'un monde d'interaction.

Cet art progressiste s'impose naturellement dans le paysage artistique ivoirien, en dépit de quelques pourfendeurs au rang desquels des enseignants de l'ENBA d'Abidjan qui avaient sanctifié le figuratif du point de vue occidental. Les émules¹⁴ de cet art alimenteront la pratique

¹⁴ Nous retenons à titre illustratif, Sékou Dosso, Théodore Koudougou, Youssouf Bath... Leurs actions seront consacrées par l'exposition collective qu'ils organisent en 1985 au Centre Culturel Français (CCF) d'Abidjan, actuel Institut Français d'Abidjan. En dépit de quelques

du Vohou-vohou par une recherche plastique tout en inspiration et en réinvention continue. Cet esprit libéré des schémas préconçus de la création artistique, impacte non seulement le monde de la peinture, mais également tous les champs artistiques ivoiriens, notamment la musique¹⁵ et la création dramatique. L'attrait du Vohou-vohou ira bien au-delà des frontières ivoiriennes. Le Congolais Tchicaya U Tam'si n'y a clairement pas échappé, tant son théâtre répond à cette dynamique artistique iconoclaste.

2. Le théâtre « vohou-vohouesque » de Tchicaya U Tam'si

Parlant de son œuvre, Tchicaya U Tam'si ne semblait pas si bien dire dans la Préface de *La main sèche* (1980), lorsqu'il affirmait : « Qu'importe le genre, pourvu que l'on ait l'ivresse et le vertige ». Les productions dramatiques de ce poète « Voyou » comme le caractérise Michel Naumann, se révèlent en effet « un espace "poétique", c'est-à-dire celui où se pratique une action concrète de "création", de démiurgie, de transformation [rimant avec l'esprit Vohou-Vohou] » (P. Ngandu, 1993, p. 113). L'exploitation du théâtre de ce dramaturge insoumis dévoile bien de traits de cet art.

réfractaires tenaces au sein des enseignants de l'ENBA d'Abidjan. La recherche scientifique sur la base de leurs travaux, tout en inspiration et en réinvention, regroupera ces émules en : Vohou conservateurs, Vohou immatériels, Vohou synthétiques, Vohou flottants, Vohou assimilés et Vohou tchatteurs. Lire la Thèse de Doctorat de Kignigouoni Touré (2007, pp. 129-136).

¹⁵ Le Zouglou, musique urbaine ivoirienne, émane de l'influence du Vohou-Vohou. Musique urbaine créée par des étudiants au début des années 1990, elle traite indifféremment de leurs problèmes spécifiques et de ceux de la société ivoirienne, dans un langage de rupture accompagné d'une gestuelle iconoclaste caractéristique d'un désarroi face à l'indifférence des décideurs publics.

Actes du Colloque International en hommage au Professeur Touré Kignigouoni

| www.revue-zaouli.com

.

Ainsi qu'un artiste vohou-vohou, le dramaturge congolais a recours à la matière dans la composition de son théâtre. La scène chez Tchicaya est un véritable support de création, comme l'est la toile ou le tapa (étoffe végétale obtenue à partir d'écorces battues). Dans *Le destin*, la scène de l'intronisation rituelle (Plan III, séquence1, pp. 69-76) du Guide Suprême Nnikon Nniku, en est l'exemple éloquent. L'on note la présence effective de plusieurs objets. « Cette forme de représentation rompt avec toute apparence illusoire et restitue l'objet représenté dans sa réalité physique, graphique et chromatique » (K. Touré, 2007, p. 132). Il insère sur la scène-toile de *Le destin*, « une cahute » (*Le destin*, p. 70), « un trône authentique de notre tradition » (*Le destin*, p. 69) et « le tam-tam Boudoum-Boudoum. Le tam-tam du grand sacre » (*Le destin*, p. 70). On remarque également un masque en tutu de raphia, le visage peint en « rouge et blanc, la tête couverte d'un chapeau de plumes, les chevilles ceintes de grelots » (*Le destin*, p. 35), « de sonnailles ... Des paquets de gris-gris sont accrochés aux murs et au toit, les couleurs dominantes sont des ocres, du rouge et du blanc kaolin » (*Le destin*, p. 70). A côté des éléments susmentionnés, la scène-toile tchicayenne laisse observer également, « Dans la partie la plus grande ... le fameux lustre en torchères de résine ... des oriflammes de couleurs franches, oranges, vertes et bleues... signes de gaîté » (*Le destin*, p. 70).

Par l'insertion directe de ces objets issus d'horizons divers sur scène, Tchicaya U Tam'si rejoint les Vohou synthétiques¹⁶, mais contrairement à ces derniers, il ne

¹⁶ A noter que les Vohou conservateurs sont des artistes Vohou-vohou dits de la ligne pure. Ils appliquent directement des matériaux bruts sur la toile. Cette

s'impose pas un usage discret et subtile, comme pour conserver son statut de créateur libre d'esprit. Ces objets clairement visibles, fonctionnent comme des formants plastiques dont l'assemblage « mobilise [selon Jean-Marie Klinkenberg], des codes » (2000, p. 379). Loin d'être anodines ou une simple décoration, ces formants plastiques trahissent la mise en parallèle de deux univers : le premier issu du monde traditionnel africain et le second de l'occident moderne. Ici, le dramaturge prône un monde d'intégration culturelle où chaque peuple, tout en conservant ses valeurs culturelles, doit s'inscrire dans l'évolution actuelle d'une humanité qui proscriit la vie en autarcie. Quant aux couleurs, si celles des amulettes (ocres, rouge et blanc kaolin), legs chromatique de l'art africain) renvoient à la spiritualité traditionnelle africaine qui reconnaît un monde invisible côtoyant l'ordre physique et culturel de la société, celles du décor moderne (couleurs franches, oranges, vertes et bleues) suggèrent l'enjouement et la vie dans une perspective diversifiée. Pris dans leur ensemble, ces couleurs sur la scène-toile tchicayenne, répondent à l'harmonie des couleurs sanctifiée par les Vohou synthétiques.

Dans son élan de réinvention et de singularité, le dramaturge vohou-vohou congolais fait également usage des nouvelles technologies dans le traitement de la scène-toile dont le résultat donne des tableaux lumineux. Il utilise concrètement la technique cinématographique du projecteur

matière est minérale (sables, argiles...), végétale (bois, écorces...), animale (peaux, coquillages...) ou synthétique (sachets, tissus...) Les Vohou conservateurs tels que N'Guessan Kra, Sékou Dosso, Théodore Koudougnon, Yacouba Touré s'y sont adonnés à cœur-joie. Leurs œuvres contiennent des os, des perles, des morceaux de bois, de nattes tressées, des objets volumineux ...

Actes du Colloque International en hommage au Professeur Touré Kignigouoni

| www.revue-zaouli.com

.

de poursuite ou du projecteur douche pour y créer par un jeu de lumières, une plastique lumineuse agréable à la vue. La lumière devient ici une matière plastique. La scène de la séquence XV du Plan III de *Le destin* en est le champ d'implémentation. Les indications didascaliques notent précisément que « La lumière balaie la cellule... La lumière glisse... La lumière la¹⁷ suit jusqu'au milieu de la cellule et l'y abandonne, puis glisse et éclaire... toute la cellule est inondée de lumière ... » (*Le destin*, p. 98). Le lecteur-spectateur découvre ainsi une scène-toile animée par un jeu varié de lumière et de mise en évidence qui appelle à une prise de conscience sur la pénibilité de l'univers carcéral en Afrique. Elle constitue par ailleurs une variation de stimuli qui mobilise l'attention du lecteur-spectateur sur le moment de l'action dramatique fixé ou mis en scène.

Les productions de Tchicaya U Tam'si offrent aussi des scène-toiles que l'on classerait volontiers au rang des compositions des Vohou conservateurs ou fondamentalistes¹⁸. Dans *Le destin* (p.15), la scène

¹⁷ Il s'agit du personnage de Nniyra.

¹⁸ A mis chemin entre les Vohou fondamentalistes et les Vohou immatériels, les Vohou synthétiques sont adeptes d'un art raffiné qui allie académisme (respect des proportions, sanctification de l'harmonie des couleurs, prise en compte des notions de profondeur, de volume et de perspective) et usage de matériaux de récupération. Les thèmes traités sont inspirés du conte et du quotidien africains. Ce groupe est incarné par James Oura. En ce qui concerne les Vohou immatériels, ils font un usage très limité de la technique du collage. Optant pour la peinture à huile à eau ou à tube, le pastel, le jus de fruits, les craies grasses ou sèches, les décoctions de racines, d'écorces ... ils produisent des œuvres abstraites, réalistes ou semi-réalistes, figuratifs ou suggestifs. Cette catégorie d'artistes Vohou parmi lesquels Youssouf Bah et Mathilde

représentant une cellule de prison est très captivante par sa composition plastique pittoresque. L'amateur du tableau qu'elle présente, est d'emblée frappé par l'agencement des objets insérés sans filtre : « deux lits défoncés ...[et] d'instruments de tortures dans un angle » (*Le destin*, p.15) auxquels s'ajoutent des murs « maculés de taches douteuses » (*Le destin*, p.15) ne provenant clairement pas de peintures chimiques. L'on peut aisément les assimiler à des traces issues des sécrétions et/ou excréments humaines de natures diverses, notamment la sueur, la salive, le sang, les urines et excréments, conséquences du supplice subi par les détenus et de leurs conditions de vie inhumaines. Il témoigne d'un univers carcéral infernal entretenu par des Etats autocratiques comme le Mutulufwa.

Outre la scène, l'esprit du Vohou-vohou se déploie sur de nombreuses pages des pièces de Gérald-Félix Tchicaya par le biais d'une écriture composite dont la combinaison des constituants est à l'évidence, artistique. Il s'agit d'« une écriture de la culbute » (S. Chalaye, 2006, p. 47) qui investit la formation même des lettres et des mots, en termes de forme, de taille, d'épaisseur, de contours, de trait, de disposition, de mise en relief etc. L'écriture remplace ici la matière et devient chez lui, une modalité d'expression plastique non conformiste. Il la modèle de manière spectaculaire. La page 170 de *Le bal* est très illustrative de cette qualité. Elle présente des lignes écrites en caractères non uniformes. Ainsi, majuscules et minuscules s'alternent comme s'ils étaient appliqués par collage sur la page, technique utilisée par les vohou-vohou conservateurs. Cette

Moro, conserve du legs chromatique de l'art africain, les couleurs ocre (jaunes, verts et rouges de différentes intensité), les noirs et les blancs.

Actes du Colloque International en hommage au Professeur Touré Kignigouani

| www.revue-zaouli.com

.

démarche artistique est majorée par une disposition renvoyant à des représentations graphiques. En témoigne la figure en marteau de cette réplique qui n'est pas sans rappeler les calligrammes¹⁹ de Guillaume Apollinaire :

ANGELIQUE NKOBA (elle chante) :

Wapi Ndinga-hé ?

Mwana yango-hé !

Mwana mabé-hô hôh ! (*Le bal*, p. 170)

Les ponctuations expressives de cet exemple (un point d'interrogation et deux points d'exclamation) fonctionnent comme des motifs qui, bien plus que leur objet décoratif, traduisent la désillusion du peuple congolais (ex Zaïre) qui avaient placé de grands espoirs dans l'accession à l'indépendance de leur pays. Ils rendent compte de la posture écrasante des pouvoirs qui refusent le jeu démocratique. Par ailleurs, l'on note un mélange réussi de deux langues. Avec le chant-supplique en vili qui vivifie la didascalie en français « elle chante », le dramaturge congolais exprime l'hybridité chère au Vohou-vohou. Cet extrait, autre modalité d'expression plastique de l'écriture, renchérit ce principe :

Un autre COMMENTAIRE (d'Angélique) :

Il gît là le nez dans l'herbe, que devais-je dire à la sœur de sa mère ? Moi sa pauvre nièce qu'il accable de sa mort !

(*Le bal*, p.171)

La réplique d'Angélique transcrite textuellement, fait osciller le lecteur-spectateur entre deux formes d'écriture : l'une classique et l'autre dans une majuscule prégnante, formant ainsi une hétérogénéité de formes renforcée par

¹⁹ Un calligramme est un poème dont la disposition des vers reflète une composition plastique.

l'irrégularité de la disposition en escaliers et de la longueur des lignes de la réplique (18 syllabes pour la première et 15 syllabes pour la seconde). « Les mots sont [ainsi que l'affirme Alain Mabankou] jetés, beuglés, catapultés dans une structure à la fois déconstruite et juste » (2008, p. 8) sur les pages-toiles comme pour exprimer le désarroi du peuple congolais face à la barbarie du pouvoir néocolonial de Otouboma, anagramme par inversion de Moboutou auquel est associée la voyelle prothèse « a ».

À l'évidence, le théâtre de Tchicaya U Tam'si est empreint de l'esprit du Vohou-vohou. De nombreuses scènes et pages de ses pièces fonctionnent comme de véritables toiles. En plus de la transposition directe de la matière, doublée de l'usage de couleurs qui témoignent de la réalité socioculturelle et politique africaine, le Congolais fait étalage de son talent d'artiste progressiste en illuminant ses scènes-toiles par une plastique de lumière et de graphismes fonctionnels. Bien plus, avec Tchicaya U Tam'si, l'écriture devient une modalité d'expression plastique non conformiste et inscrit de ce fait, le Vohou-vohou dans une dynamique novatrice de recherche formelle.

3. Pour un art dramatique interdisciplinaire et visuel

Le philosophe et dramaturge français Diderot ne croyait pas si bien dire, lorsqu'il affirmait dans le premier de ses *Entretiens* :

J'aimerais bien mieux des tableaux sur la scène, où il y en a si peu, et où ils produiraient un effet si agréable et si sûr que ces coups de théâtre qu'on amène d'une manière si forcée, et qui sont fondés sur tant de suppositions singulières que pour une de ces combinaisons d'événements qui soit heureuse et

.....
naturelle, il y en a mille qui doivent déplaire à un homme de goût. (1995, pp. 68-69)

Il traduisait ainsi la pensée des Lumières marquée par une dynamique de renouvellement du savoir, de l'éthique et de l'esthétique. Au théâtre, cet élan de renouveau établit les contours d'une poétique hétérodoxe dont l'anti-académisme servira de levain à un genre frappé alors d'asthénie, en lui autorisant l'expérience de la transdisciplinarité reléguée par les Classiques. Ainsi promeut-il un théâtre où « la scène offrirait au spectateur autant de tableaux réels, qu'il y aurait dans l'action de moments favorables au peintre » (D. Diderot, 1995, p.70). Ses pièces *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu* (1757) suivi des *Entretiens sur le Fils naturel* et *Le père de famille* (1758) en font par exemple, écho.

L'on aura remarqué que le rapport des arts plastiques au théâtre ne remonte pas de Tchicaya U Tam'si. Manon Haase révèle que :

L'entrée de la peinture sur la scène théâtrale comme allusion à l'importance des éléments visuels sur le plateau, se fait environ 500 ans av. J.-C. D'un côté, certaines sources témoignent de l'arrivée de cette particularité scénique pour la création de l'Orestie d'Eschyle en 458 avant J.-C., de l'autre, Aristote attribue l'introduction de la peinture scénique à une création de Sophocle une dizaine d'années plus tôt. En tous les cas, l'introduction de l'élément pictural d'une image fixe comme arrière-fond de la scène existe depuis la naissance du théâtre classique de l'Antiquité grecque. (2015 ; p. 33).

Mais, le dramaturge congolais a le mérite d'expérimenter cette interdisciplinarité avec sa sensibilité de poète africain. La lecture de ses créations lève le voile sur une pratique originale du Vohou-vohou. Outre la variété des éléments matériels naturels et synthétiques utilisés, l'on note un

mélange harmonieux de diverses formes du Vohou-vohou. Au-delà de la transformation de la scène en toile, l'esprit du Vohou-vohou chez le dramaturge congolais prend possession également de la page. L'écriture est alors une matière au service de la création graphique, ainsi que mentionnée dans la partie précédente. Ici se déploie un mélange de plusieurs formes et genres artistiques captivant le regard contemplatif du lecteur-spectateur, et dont l'agencement relève de la performance artistique chère à la *visual dramaturgy* (dramaturgie visuelle) qui s'est imposée dans la seconde moitié du XX^e siècle. En guise de précision, ainsi que l'affirme P. Pavis (2014, p.8) : « le critère de la dramaturgie visuelle n'est pas l'absence de texte sur la scène, mais une forme scénique dont l'aspect visuel (la "visuality") est dominant, au point de s'imposer comme ce qui constitue la principale caractéristique de l'expérience esthétique ». Mais que l'on ne se méprenne pas sur la question. En réalité, le visuel qui a toujours existé au théâtre change simplement de statut. Il n'est plus réduit à révéler l'illustration, l'explicitation du texte ou le décor. Le visuel dans son rapport aux compositions plastiques sur la scène-toile et la page-toile tchicayennes, est une matière signifiante à part entière participant à l'économie globale de ses pièces au service d'une société pluriverselle. Par la manipulation de la matière et d'objets de divers horizons, il renforce l'idée d'un théâtre en liberté, expression d'une culture monde. Le dramaturge congolais répond ainsi aux exigences des nouvelles écritures dramatiques qui militent pour une création totale brisant les cloisons entre les genres et intégrant divers matériaux et formes artistiques.

Conclusion

Cette communication démontre sous le double angle artistique et scriptural, l'ouverture du théâtre de Tchicaya U Tam'si à l'expérience du Vohou-vohou, un art plastique ivoirien moderne anticonformiste. Avec ce dramaturge congolais, la scène est transformée en une véritable toile où matières et couleurs issues du patrimoine africain et moderne, directement transposées, rappellent les compositions des artistes Vohou-vohou. Novateur et inventif, il met en œuvre une plastique lumineuse qui illumine la scène-toile, et élargit l'expression de cet art de rupture à la page par la culture d'une écriture dont l'agencement offre des graphismes spectaculaires et fonctionnels. Ces scènes-toiles et pages-toiles composites renvoient des tableaux qui donnent par leur importance dans l'économie des pièces de Tchicaya U Tam'si, un nouvel élan à la dramaturgie visuelle et renforce du coup, l'idée contemporaine d'un théâtre au-dessus des genres.

Bibliographie

1-Corpus

- TCHICAYA U Tam'si, 1979, *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon, Nniku prince qu'on sort*, Paris, Présence Africaine.
- TCHICAYA U Tam'si, 1987, « Le bal de Ndinga », *L'Atelier imaginaire*, Lausanne, Edition l'Age d'Homme, pp. 169- 185.

2- Ouvrages et articles consultés

- BUDOR Dominique et *ali*, 2004, *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- CHALAYE Sylvie, 2006, « Dramaturgie de la culbute et du détour », *Notre Librairie*, n°162, pp. 47-55.
- DIDEROT Denis, 1995 (1757), "Entretiens sur le fils naturel", in *Diderot et le théâtre*, Alain Ménil (préface, 38 notes et dossier), Paris, Pocket (Collection Agora Les Classiques), pp. 68-69
- DOSSO Sékou, 2019, *L'esthétique du mouvement vohou-vohou – Une expression des arts plastiques en Côte d'Ivoire*, Paris, L'Harmattan.
- HAASE Manon, 2015, *Envers une dramaturgie visuelle : L'hybridation des arts du spectacle et des arts plastiques*, Master 2 - Sciences de l'Art - Esthétique -, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne.
- HERBERT Chantal et *ali*, 2001, « L'hybridité au théâtre. Deux études des cas », *Les cahiers du centre de recherche en littérature québécoise*, n°7, Editions Nota Bene, pp. 123-154.
- KLINKENBERG Jean-Marie, 2000, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Editions du Seuil.
- KOUADIO Yao Etienne, 2016, *Rite et poétique du don dans l'Art contemporain-Dépense, Dégout, Destruction-*, Thèse de Doctorat : Arts plastiques, Université Lille Nord de France.
- MABANCKOU Alain, 2008, « Tchicaya U Tam'si nous regarde », *Notre Librairie*, n°171, pp. 7-9.

.

- MIMI Errol, 2003, « L'art contemporain en Côte d'Ivoire : des origines à l'aventure vohou-vohou », *Africultures*, n°56, pp. 91-99.
- NGAL Georges, 1994, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- NGANDU Nkashama Pius, 1993, *Théâtres et scènes du spectacle (Etudes sur les dramaturgies et les arts gestuels)*, Paris, L'Harmattan.
- PAVIS Patrice, 2014, « Dramaturgie et Postdramaturgie », *Critical Stages/Scènes critiques, Issue*, n° 9, pp. 1-23.
- PAVIS Patrice, 2019, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 4.
- TCHICAYA U Tam'si, 1980, *La main sèche*, Paris, Robert Laffont.
- TOURE Kignigouoni, 2007, *Vohou-vohou, reflet de l'art ivoirien du XXème siècle*, Thèse de doctorat : Arts plastiques, Université Paris 1.