

## UNE RENAISSANCE DRAMATURGIQUE ? LE THÉÂTRE GABONAIS CONTEMPORAIN

**Dope Akouvi Patricienne ADETSI**

Université Omar Bongo/Gabon

[patyadeti@gmail.com](mailto:patyadeti@gmail.com)

**Résumé :** Depuis l'avènement du multipartisme dans les années 1990, les dramaturges gabonais déploient de nouvelles structures dramatiques. Cette quête de particularité procède du désir de s'affranchir de l'influence de la poétique occidentale classique. Les productions dramatiques contemporaines se démarquent alors des premiers textes par les mutations dramaturgiques qu'elles connaissent. Le travestissement de la forme dramatique marquée par l'éclatement des règles du théâtre classique est révélateur d'une nouvelle esthétique. Cette stratégie scripturale implique, dès lors, un repositionnement envers la question identitaire littéraire. Ainsi, par son renouvellement dramaturgique, le théâtre gabonais contemporain devient révolutionnaire, rejetant alors toute assimilation à une identité prédéterminée. La conséquence d'une telle posture semble l'autonomisation de la littérature gabonaise et par là, l'affirmation de son identité. Il s'agit donc de montrer dans cette analyse comment les poètes dramatiques actuels exploitent les différents éléments dramaturgiques et les nouvelles problématiques qui sous-tendent la fracture entre les pièces théâtrales antérieures et les récentes.

**Mots-clés :** Esthétique, identité, mutation, posture, théâtre gabonais.

### A DRAMATURGICAL RENAISSANCE? CONTEMPORARY GABONESE THEATER

**Abstract:** Since the advent of multipartyism in the 1990s, Gabonese playwrights have deployed new dramatic structures. This quest for particularity proceeds from the desire to free itself from the influence of classical occidental poetics. Contemporary dramatic productions then stand out from the first texts by the dramatic changes they know. The disguise of the dramatic form marked by the shattering of the rules of classical theater is indicative of a new aesthetic. This scriptural strategy therefore implies a repositioning towards the question of literary identity. Thus, by its dramaturgical renewal, contemporary Gabonese theater becomes revolutionary, rejecting all assimilation to a predetermined identity. The consequence of such a posture seems the empowerment Gabonese literature and thereby the affirmation of its identity. It's therefore a question of showing in this analysis how the current dramatic poets exploit the various dramaturgical elements and the new problems which underlie the fracture between the previous theatrical pieces and the recent ones.

**Keywords:** Aesthetic, gabonese theater, identity, mutation, posture.

## Introduction

La naissance du théâtre gabonais est liée à l'histoire de l'Afrique à l'instar du théâtre africain. Il apparaît lors de la colonisation sous l'impulsion des missionnaires comme le révérend Père Lefebvre, le Père Gautier, le Père Jean Jérôme Adam, etc. Ce n'est que dans les années 1960 qu'émerge l'art dramatique moderne dont le précurseur est Vincent de Paul Nyonda. Et depuis lors, il connaît un dynamisme scénique et textuel. A partir des années 1990, l'art dramatique, dans sa pratique contemporaine, a profondément muté. Dès lors, la dépendance aux normes occidentales observée chez certains dramaturges gabonais est remise en question par d'autres auteurs. Ceux-ci, en effet, s'affranchissent du conformisme pour s'affirmer et libérer leur génie créateur. C'est fort de ce constat que nous avons jugé opportun d'interroger la renaissance dramaturgique du théâtre gabonais. L'idée d'un tel sujet vient de la volonté d'apporter non seulement une autre perspective de lecture<sup>1</sup>, mais aussi de donner une esquisse de réponse à la préoccupation soulevée par Taba Odounga (2011, p.165), celle de savoir si « le théâtre gabonais ne souffrirait pas du complexe de Peter Pan ». Depuis les indépendances, les productions dramatiques s'inscrivent dans des styles particuliers, révélant ainsi l'identité de chaque dramaturge. Car comme l'affirme Georges Ngal reprenant Gérard :

Lorsqu'une société accède à un statut d'indépendance politique [...], sa littérature ne peut manquer d'accéder, elle, à une troisième phase, au cours de laquelle la suppression de nombreuses contraintes extérieures libère son dynamisme exubérant.

Ngal (1994, pp.85-86)

De fait, la créativité littéraire est le corollaire immédiat de l'indépendance politique. De ce point de vue, le théâtre gabonais contemporain est un théâtre subversif en ce qu'il se désolidarise des canons dramaturgiques préexistants<sup>2</sup> et s'intéresse aux problématiques d'ordre universel. Et des noms tels que Jean René Ovono Mendame (2010), Ouaga-Ballé Danaï (2011), Emôn Menié m'Assoko (2013), Rodrigue Ndong (2014) et Arnaud N'Zassy (2014) sont représentatifs de cette révolution littéraire. Dès lors, comment se manifeste cette fracture ? Quelle est la particularité de cette poétique théâtrale ? Pour ce faire, notre démarche sera

---

<sup>1</sup> Depuis son émergence dans les années 1960, le théâtre gabonais semble toujours méconnu hors de nos frontières. La cause principale étant liée à l'absence de travaux évaluant la poétique théâtrale. Nous en voulons pour preuve ces quelques titres : « Panorama du théâtre », *Notre Librairie*, n°105, 1990 ; « Esthétique rituelle dans *La Folle du gouverneur* de Laurent Owondo », *Iboogha*, n°4, 2000 ; « Le motif de la folie dans *La Folle du gouverneur* », *Les Ecritures gabonaises : histoire, thèmes et langues*, Tome 2, 2011 ; « Le théâtre gabonais et la construction d'un nouvel espace culturel », *Ingénierie culturelle*, n°2, 2013 ; « Désir de la mimésis et mimésis de désir. Réflexions sur la mise en scène de *Tant que les femmes auront les couilles* de Ludovic Obiang par Michel Ndaot », *Gabon pluriel*, 2014 ; « Pouvoir et contre-pouvoir chez Arnaud N'Zassy. Désir mimétique et jeu de miroir dans *Les crudités de la dictature* », *Pouvoir, figures du pouvoir dans la littérature gabonaise*, 2015.

<sup>2</sup> Nous pensons à la règle unitaire, à la vraisemblance et à la bienséance théorisées par le classicisme français comme principe dramaturgique.

essentiellement esthétique. Il s'agira, de prime abord, d'analyser la structure des pièces puis les conditions de leur création.

## 1. Du traitement esthétique du théâtre contemporain

Plusieurs dramaturges contemporains inscrivent leurs productions en rupture avec les normes occidentales. En effet, ils procèdent à un renouvellement de l'écriture théâtrale en transgressant les règles classiques (découpage de l'action dramatique, didascalies, unités d'action, d'espace et de temps ...). En ce sens, leur poétique paraît libre, neuve et révolutionnaire. En créant des canons esthétiques propres à leurs pièces, ces dramaturges manifestent leur volonté et leur capacité à créer suivant les réalités du terroir. Le théâtre gabonais refuse alors toute forme d'embrigadement et désire s'ouvrir. Il connaît donc une innovation qui l'autonomise face au théâtre occidental et participe de la liberté des dramaturges. C'est sans doute dans ce contexte que Coulibaly atteste (2010, p.30) que « la dramaturgie de la nouvelle génération est la manifestation de la liberté des peuples noirs et de leur authenticité [...] ». Cette distanciation que marque les contemporains de leurs devanciers comme Richard Moubouyi (1969), Joséphine Kama (1974), Vicent de Paul Nyonda (1981), etc. est assimilable à celle des tenants du Parnasse envers ceux du Romantisme. Dès lors, l'on peut parler d'une renaissance littéraire au sens où l'entend Adiaffi (1983, p.20).

### 1.1 Organisation structurelle des pièces

Les canons érigés par le classicisme aristotélien sont révolutionnés par la jeune garde théâtrale. Sa poétique, par le refus de l'inféodation aux modèles occidentaux, relève de la modernité. Les dramaturges contemporains font alors de la licence créative le mode d'innovation du théâtre gabonais. En effet, celle-ci procède de la création de nouvelles structures dramaturgiques dans la mesure où les constituants d'une pièce connaissent des changements. Nous pensons principalement aux unités de découpage de l'action dramatique (actes, scènes). Ainsi, ce « découpage [séquentiel] qui confère à l'œuvre sa construction externe présente des formes différentes » (Pruner, 2017, p.41). D'une pièce à l'autre, l'armature diffère tant et si bien qu'on relève des similitudes. La structuration de *L'Enfant de Frica* (2011) est articulée autour d'une numérotation en chiffre arabe (1, 2, 3...) fonctionnant à la manière des tableaux. Nous en distinguons principalement six (6). Toutefois, ce découpage n'est pas propre à Ouaga-Ballé Danaï puisqu'on l'observe aussi chez Laurent Owondo dont l'ossature dramatique de *La Folle du gouverneur* (1990) est composée de neuf tableaux inscrits en chiffre arabe de 1 à 9. Dans *Le Rapport d'Anna Mana* (2014) de Rodrigue Ndong, il s'agit cette fois-ci d'un découpage temporel en cinq séquences (Temps 1, Temps 2, Temps 3...). Une telle segmentation n'est pas sans conséquence sur la fable. En effet, le découpage en tableau influe sur la production du sens du récit. Qu'il s'agisse de Ouaga-Ballé Danaï ou de Rodrigue Ndong, ces auteurs optent pour l'inscription des moments discontinus car « la division en tableaux

joue sur la discontinuité de l'action » (Pruner, 2017, p.42). Dès lors, le dramaturge s'intéresse plus aux ruptures de l'action qu'à son déroulement. Ce qui justifie souvent l'anachronisme des faits et la pluralité d'actions comme l'exprime *La Folle du Gouverneur*. L'action fragmentée, chaque séquence semble indépendante de ce qui précède ou de ce qui suit. Dans *Le Rapport d'Anna Mana* par exemple, chaque séquence temporelle évoque un sujet défini. Alors que le temps 1 traite de l'expérience d'Anna Mana, le temps 2 aborde la politique africaine, le temps 3 de l'économie africaine, etc. Explicitement, nous voyons que ces situations ne se subordonnent pas et demeurent autonomes sémantiquement. Dans les pièces *L'Ancien testament* (2010), *Aimons-nous vivants* (2013) et *Kyrié* (2015) de Rodrigue Ndong pour ne citer que celles-là, le découpage est élaboré en scènes : dix-huit, seize et une respectivement. Tandis que chez les dramaturges comme Jean René Ovono Mendame, Emôn Menié m'Assoko et Arnaud N'Zassy, les pièces sont segmentées en actes. Seulement, leur nombre ne respecte pas la quantité réglementaire selon qu'on soit dans une tragédie, comédie, tragi-comédie, etc. Dans *Ton histoire n'est pas la mienne* de Ovono Mendame, l'action dramatique ne repose que sur un acte de huit scènes ; chez N'zassy dans *Les Crudités de la dictature*, elle se fixe sur deux actes composés de trente-deux scènes ; et dans *La Fille du bar*, Menié m'Assoko subdivise l'action en neuf actes. L'omission d'actes ou de scènes chez certains de ces auteurs, bien qu'elle déroge aux contraintes de la dramaturgie classique, n'entrave pas la progression de l'action. Cette dernière s'inscrit, en effet, dans une logique chronologique exprimant une continuité. Les séquences sont donc interdépendantes en ce sens que la suppression d'un fragment peut participer à l'inintelligibilité du texte.

Au regard de ce qui précède, l'on constate un renouvellement des formes dramatiques contemporaines exposant par là même, une diversité structurelle. Dans l'ensemble des pièces en étude, il se lit une violation des principes de construction textuelle préétablis, ceux-ci exigeant une subdivision en actes et en scènes. Et c'est dans ce sens que Scherer déclare : « Il suffit de constater l'extrême diversité du théâtre africain pour comprendre qu'il ne s'assujettit à aucune règle. Il rejette l'idée même d'une règle préétablie et n'a nullement le désir de rechercher ailleurs des recettes qui lui conviendraient » (1992, p.107). De fait, ce qui est valable pour l'Afrique l'est aussi pour le Gabon, toutes proportions gardées. Ainsi, l'éclectisme de l'esthétique observé chez nos dramaturges témoigne non seulement de la singularité, mais aussi de la modernité de l'écriture dramatique gabonaise.

## 1.2 Le traitement des didascalies

Les didascalies, encore appelées indications scéniques, sont des instructions données aux acteurs pour l'interprétation des pièces et au lecteur, pour leur compréhension. Généralement, elles ne sont pas destinées à être dites sur scène. A l'époque classique, elles étaient quasi inexistantes dans les pièces. Car, les auteurs estimaient que le texte dramatique se suffisait à lui-même comme

l'explique Marie-Claude Hubert : « le texte doit être si clair à la lecture que le nom des protagonistes en face des répliques ne saurait être indispensable à la compréhension du découpage du dialogue » (2021, p.62). Autrement dit, une pièce doit être comprise à la seule lecture des dialogues, sans quoi elle présenterait des insuffisances. Toutefois, ce point de vue n'est pas adopté par les dramaturges gabonais contemporains en ce qu'ils accordent une place importante aux didascalies dans leur texte. Celles-ci permettent, en effet, d'entremêler les intrigues et mettre en scène le caractère (comique, tragique, absurde...) de la situation vécue. Les didascalies initiales sont présentes dans la quasi-totalité du corpus. Elles fournissent la liste des personnages et précisent souvent les rapports qu'ils entretiennent :

Ecrivain-Femme, créateur.  
 Mossou, Esprit des anciens.  
 N'guessé, roi de Frica.  
 Ganda, prince de Frica.  
 Makili, prince de Frica.  
 Gosso, griot de Frica.  
 Yongo, roi de Gaolo.  
 Ziza, princesse de Gaolo.  
 N'gamba, fiancé de Ziza, devin.  
 L'assemblée, les dignitaires, le peuple.  
 Le Rasta.  
 Le Fou.  
 La vieille femme.

Danaï (2011, p.9)

Par exemple, à travers cette liste des personnages de *L'Enfant de Frica*, le lecteur découvre les liens de parenté et la hiérarchie sociale existants entre eux. Aussi, ces didascalies indiquent-elles souvent leur âge, leur caractère, leur costume ainsi que le lieu de l'action. En cela, elles tiennent lieu de scène d'exposition car plantant le décor de l'action dramatique. S'agissant des didascalies fonctionnelles, elles indiquent les séparations dramaturgiques de la pièce (actes, scènes, tableaux, fragments...), la liste des personnages présents à chaque nouvelle scène, l'identité du locuteur ou de l'allocutaire avant chaque réplique et les modifications apportées à l'environnement scénique (objets, éclairage, effets sonores ...). Elles prennent également en charge les mouvements des personnages, d'où l'appellation didascalies kinésiques : « La tante Cécile rentre d'un voyage, descend d'un taxi et interpelle sa voisine » (Menié m'Assoko, 2013, p.13). En effet, le déplacement et le geste exprimés respectivement par les verbes « entre », « descend » et « interpelle », sont les mouvements que précisent ces didascalies dont le but est de spécifier l'action du personnage et canaliser l'attention du lecteur-spectateur.

Par ailleurs, les didascalies expressives désignent les effets textuels voulus par l'auteur. Il s'agit, en effet, du rythme, du ton, du timbre vocal, du caractère et des sentiments des personnages. Ainsi, lorsque Jean René Ovono Mendame (2010, p.11) écrit : « Essone [...] Impatient, il pique une petite colère, puis blâme », il insinue le mécontentement du protagoniste qui semble affecté par un acte et par là, marque la tonalité de la conversation. Instaurant le jeu théâtral, l'abondance de ces indications dans les pièces contemporaines ne peut laisser aucun lecteur-spectateur indifférent. Celui-ci étant orienté sur les états d'âme des personnages. Quant aux didascalies internes, elles sont intégrées directement dans une réplique en forme italique ou entre des parenthèses :

Anna Mana : (*Un temps*). Prenez un cahier de 17 cm sur 22 cm, comme celui-ci. (*Elle le sort de ses affaires.*) Savez-vous comment les Africains l'appelleront ? Un grand cahier ! Et celui de 11 cm sur 17 cm ? (*Même jeu.*) Un petit cahier ! il en va de même à propos des mesures d'une bouteille. Si vous avez une bouteille de 75 cl, ils vous parleront en termes de grande bouteille, et non en termes de centilitres par exemple.

Ndong (2014, p.57)

Dans cet extrait, on constate que ces didascalies viennent accompagner, voire renforcer le discours du protagoniste telle une illustration afin que l'allocutaire en saisisse le sens. Tantôt kinésiques, tantôt expressives, elles enrichissent les dialogues et rythment le jeu scénique. En conséquence, l'exploitation de ces diverses indications scéniques (initiales, fonctionnelles, expressives et internes) par les dramaturges dénote leur indépendance face à la théorie classique qui n'en voyait aucune utilité.

### 1.3 Les catégories dramatiques

Dans cette section, nous nous intéressons aux règles unitaires régies par la tradition classique. L'organisation de l'unité d'action connaît des mouvances qui accentue la liberté dramaturgique de nos auteurs dramatiques. Quant à l'espace et au temps, ils sont une donnée inhérente à la construction de la fable et marquent, de fait, l'esthétique d'une pièce. Dans le théâtre gabonais contemporain, leur représentation paraît homologue. En effet, dans la quasi-totalité de notre corpus, l'espace et le temps fictionnels sont évoqués approximativement dans la mesure où leur représentation ne sauvegarde pas « l'illusion de présence » (Hubert, 2021, p.91) qui implique la vraisemblance externe, à quelques exceptions près.

#### -L'action

Pour Marie-Claude Hubert (2021, p.63), « l'unité d'action, [chère aux théoriciens classiques], implique sa continuité ». Ce qui suppose l'interdépendance des scènes. Or, le découpage en tableaux des pièces comme

*L'Enfant de Frica* ou *Le Rapport d'Anna Mana* qui fait intervenir des ruptures de l'action dramatique, donc sa discontinuité, déroge à la règle. C'en est alors fini d'une approche unificatrice de l'action car celle-ci connaît des entorses structurelles. En effet, les mécanismes constitutifs de l'intrigue qui contribuent à l'évolution du conflit dramatique sont renouvelés dans le théâtre gabonais contemporain. Parmi les pièces examinées, certaines semblent comme inachevées dans la mesure où l'action y est interrompue. Elles ne possèdent pas de dénouement puisque le sujet exposé ne connaît pas de résolution. La succession royale, la corruption, le problème des biens mal acquis ou la mauvaise gouvernance mis en exergue respectivement dans *L'Enfant de Frica*, *La Fille du bar*, *Les Crudités de la dictature* et *Le Rapport d'Anna Mana* en constituent leur nœud dramatique. Cependant, aucune solution n'est proposée à la fin de chacune de ces pièces faisant ainsi place à une dramaturgie ouverte rejetant la « conception d'un dénouement apportant la résolution définitive d'un conflit » (Pruner, 2017, p.37). Par ce choix esthétique, les dramaturges laissent alors le soin au lecteur-spectateur de trouver la solution à la préoccupation soulevée par le texte.

Par ailleurs, la vraisemblance de l'action qui renferme celle des mœurs des protagonistes et de leurs discours est culbutée par nos poètes dramatiques. Selon les tenants du classicisme, le merveilleux, l'incohérence des mœurs et du langage dramatique sont autant d'éléments qui nuisent la vraisemblance de l'action. Or, il n'est pas rare de relever leur intrusion dans le théâtre contemporain. Dans *L'Enfant de Frica* par exemple, le personnage du fou, dans le dernier tableau de la pièce, redevient Ganda comme l'énonce cette didascalie fonctionnelle : « *Alors, il se produit un phénomène inouï, bruits de tonnerre, éclairs et le fou se métamorphose. Il redevient le prince Ganda. Stupéfaction générale* » (Danaï, 2011, p.58). Cette métamorphose qui représente le merveilleux va à l'encontre de l'esthétique classique qui récuse toute intervention surnaturelle dans l'achèvement d'une pièce. Car il en va de « la crédibilité de l'action dramatique » (Hubert, 2021, p.68). La communion des mondes visible et invisible n'est plus un secret pour l'homme noir en général. Cependant, il y a des choses qui surpassent l'entendement humain et restent inexplicables. C'est en cela que l'insertion du merveilleux dans la pièce par Ouaga-Ballé Danaï paraît intéressante. Parce qu'elle permet au dramaturge de nommer l'innommable. Dès lors, il remplit une fonction esthétique et confère à la pièce une couleur locale, culturelle.

En plus de la présence de ce phénomène inouï, les mœurs des personnages dérogent aussi à la règle. En effet, pour que la vraisemblance de l'action dramatique soit aussi assurée, il faut que les mœurs soient convenables, semblables et égales (Hubert, 2021, p.77). Or, l'attitude de certains personnages laisse à désirer. La princesse Ziza dans *L'Enfant de Frica* par exemple, surprend le lecteur-spectateur par ses gestes. Issue d'une lignée royale (fille du roi et épouse du prince), la méchanceté dont elle fait preuve en assassinant son époux et en rejetant son enfant ne convient pas à son rang social. De même, la complicité existante entre les coépouses d'Essone et de Mbélé dans *Ton Histoire n'est pas la*

mienne de Jean René Ovono Mendame laisse le lecteur stupéfait. Car dans la réalité, cela reste un fait latent en ce qu'il est difficile de voir deux rivales sympathiser. El Hadj dans *La Fille du bar*, comme son l'indique, est un fervent musulman qui, chaque année, se rend « à la Mecque pour accomplir [son] Hadj annuel » (Menié m'Assoko, 2013, p.55). De fait, sa fréquentation du débit de boissons et sa consommation d'alcool (p.57) disconviennent à sa condition religieuse d'autant plus que l'Islam les proscriit. Quant au personnage du président dans *Les Crudités de la dictature*, c'est son langage trivial qui attire notre attention. Communément, un chef d'Etat, compte tenu de sa personnalité, s'exprime correctement. Mais, ce n'est pas le cas de ce dernier dont les discours et le choix des mots trahissent son éthique :

Le président (*au porte-parole*). Taisez-vous, sale merde ! [...] Bonjour Rambo. C'est quoi cette affaire de biens mal acquis ? [...] Je veux que tu m'arrêtes ça tout de suite ! [...] Tu crains pour tes fesses ? Ou crois-tu que tes fesses seraient si je n'avais pas financé ta campagne ? Si ces fesses sont assises sur du marbre c'est bien grâce à moi, connard ! [...] C'est incroyable, le salopard me lâche. L'affaire est donc sérieuse.

N'zassy (2014, p.17)

En effet, les expressions telles que « sale merde », « fesses », « connard », « salopard » sont inconformes à la bienséance. Aussi, traduisent-elles l'indécence du protagoniste qui se révèle un être immoral. De ce fait, la dérogation au principe de vraisemblance de l'action naît de la volonté de traduire la décadence de la société actuelle qui favorise le déclin des mœurs.

#### -L'espace dramatique

La spatialité dans le théâtre gabonais contemporain est quelquefois indéterminée. En effet, l'espace dramatique n'a aucun référent réel. Sa figuration n'a de sens que dans le contexte de l'élaboration de la fable à quelques exceptions. Aussi, est-elle multiple entraînant ainsi un changement de décor. Dans *L'Enfant de Frica*, tel que l'expose la fable, l'action se déroule dans « un lieu secret » (Danaï, 2011, p.15) puis au « Palais de Frica » (p.21). Ce dernier est complété par quelques indices spatiaux comme « garde royale » (p.15), « trône » (p.24, 28, 34, 38), « manteau royal » (p.24), « Frica » (p.24, 37, 43, 50, 54) « royaume » (p.32). Dans son ouvrage *Le Théâtre gabonais. Du jeu scénique à l'écriture dramatique*, Marina Myriam Ondo fait remarquer que « Frica est l'anagramme d'*afric* » (2020, p.221). Donc, on peut attester que l'action dramatique de cette pièce se passe dans un palais d'Afrique. Là encore, l'information est floue. Ouaga-Ballé Danaï, à l'instar de Bernard-Marie Koltès dans *Combat de Nègre et de chiens* (1990), laisse au metteur en scène et même au lecteur-spectateur le choix du pays, pourvu que le palais se situe en Afrique. Et ces deux lieux dramaturgiques qui sont clos renvoient « à un espace qui est souvent celui de la cruauté » (Pruner, 2017, p.56).

Dans le « lieu secret », le roi Yongo envoie sa fille Ziza déposséder le royaume de Frica dont elle épouse l'héritier, et au « palais de Frica », elle assassine son époux et rejette son enfant.

Dans *La Fille du bar*, l'action est également inscrite dans un double espace. Comme dans la pièce précédente, l'espace dramatique est précisé au fil de la narration, faute d'absence de didascalie initiale. La scène se déroule d'abord dans une sorte d'hôtel<sup>3</sup> pour s'achever dans un tribunal. Nous retenons ces quelques indices spatiaux : « bar » (p.14, 18, 23, 43, 51), « cuisine » et « restaurant » (p.23, 26), « chambre » (p.23, 26, 60, 61, 63), « tribunal » (p.65, 67, 104, 107). Ces indices corroborent les espaces dramatiques énoncés qui demeurent aussi vagues. Et ceux-ci, en même qu'ils permettent des rencontres par leur ouverture, se révèlent aussi dysphoriques par rapport à l'intrigue. Car l'ouverture de ces espaces, surtout de l'hôtel, a occasionné des maux tels que la corruption, la prostitution dont certains protagonistes sont coupables et les autres, victimes. Dans *Les Crudités de la dictature*, l'espace fictionnel est annoncé par la didascalie fonctionnelle en début de chaque acte. Dans l'acte I de la pièce, l'action se déroule dans « La chambre des loisirs » (N'zassy, 2014, p.9), tandis que la scène de l'acte II est circonscrite dans « La cellule des crises » (p.79). Ainsi, les indices spatiaux qui renferment ces espaces sont « lit » (p.9, 13, 14, 18, 57), « chaises » (p.9, 79), « table de chambre » (p.9), « chambre » (p.10, 13, 18, 23, 30, 37, 45, 51, 78), « grande cellule » (p.79), « salle de torture » (p.79, 111, 136), « la pièce » (p.81, 97). Cependant, ceux-ci ne restent qu'un effet de la fiction d'autant plus qu'il est difficile de distinguer un espace référentiel y afférent. « La chambre des loisirs » et « La cellule des crises » qui exposent des scènes d'intérieur, projettent aussitôt l'état psychique du personnage éponyme. Il s'agit du président qui paraît un être oisif, impudique, cupide et cruelle. De même, dans *Le Rapport d'Anna Mana*, l'action dramatique est concentrée dans « une pièce claire-obscur » (Ndong, 2014, p.11) située au milieu de nulle part et possédant une table et quelques chaises. Et tout au long de la narration, aucun autre indice spatial n'est donné par le dramaturge. Bien que respectant l'unité de lieu qui exige qu'il n'y ait point de changement d'espace, celui-ci, à l'exemple des précédents, reste aussi « un espace de partout et de nulle part » (Coulibaly, 2010, p.35), faute d'absence d'espace référentiel.

En revanche, *Ton Histoire n'est pas la mienne* nous projettent dans une topologie réaliste des lieux. En cela, la pièce ne souffre d'aucune indétermination spatiale. En effet, le texte nous situe au Gabon, plus précisément au Nord. Les espaces dans lesquels l'action a lieu sont « Ayéné » (Ovono Mendame, 2010, p. 11, 36, 37, 137, 138) et « Bidum » (p.33, 139, 140). Ceux-ci sont renforcés par d'autres éléments spatiaux comme la rivière "Nyè" (p.25), la danse traditionnelle "Elone" (p.55) ou l'ancienne monnaie utilisée jadis par le peuple nordiste "Disso"

<sup>3</sup> C'est nous qui nommons l'espace dramatique ainsi par rapport à la description qu'en donne le dramaturge. Ledit espace est composé simultanément d'un bar, d'une cuisine, d'un restaurant et des chambres à coucher (Meni m'Assoko, 2013, p.23).

(p.121). Ayéné et Bidum sont des lieux constitutifs de la ville d'Oyem (p.72), chef-lieu de la neuvième province gabonaise, le Woleu-Ntem. Dès lors, l'espace dramatique est l'image d'un espace réel et connu. Mais, « l'unité de ville » telle que théorisée par les classiques<sup>4</sup> n'est pas respectée dans cette pièce. Ainsi, la désignation de l'espace dramatique dans le théâtre gabonais contemporain joue sur le brouillage topographique et les indices spatiaux donnés ne se restreignent qu'aux pièces. Par conséquent, l'espace devient imaginaire, n'ayant aucune référence réelle. Excepté certains textes comme *Ton Histoire n'est pas la mienne* dont les signes spatiaux reflètent l'espace réel, le reste des pièces rend le topos indétectable. Aussi, la violation de l'unité d'espace instaurée par les classiques est-elle flagrante. Dans la majorité du corpus, l'action dramatique se déploie en divers lieux qui nécessitent un changement de décor, rappelant ainsi « la sensibilité baroque » (Ryngaert, 2014, p.60) qui développe un goût pour le multiple. Elle soutient, de fait, la multiplicité des lieux (deux et plus) pour le déroulement de l'action dramatique tel qu'on l'observe dans la quasi-totalité du corpus.

#### -Le temps dramatique

Selon plusieurs théoriciens<sup>5</sup>, le temps est une donnée plus abstraite que l'espace. Dans le corpus, le temps dramatique, celui de l'action, n'est pas clairement défini. Les dramaturges se contentent d'énoncer des indices temporels qui d'ailleurs, ne situent pas la fable dans sa chronologie. De fait, l'unité de temps préconisée depuis Aristote et reprise par les théoriciens classiques n'est pas respectée. Cette indétermination du temps par les dramaturges contemporains vient de l'abstention d'une datation des événements. Dans *L'Enfant de Frica*, le temps dramatique est circonscrit à quelques indices temporels : « des heures » (p.11), « temps modernes » (p.12), « des siècles » (p.16), « des années » (p.24), « ce matin » (p.25), « quelques nuits » (p.28), « le dernier hivernage » (p.29), « cette journée » (p.37), « aurore nouvelle » (p.37). À travers ceux-ci, nous pouvons constater que les événements relatés ne suivent aucun ordre chronologique précis. Il en est de même dans *Le Rapport d'Anna Mana* où le foisonnement de marques temporelles n'informe pas sur le temps exact de l'action. On en veut pour preuve : « aujourd'hui » (p.24, 31, 36), « des siècles » (p.14, 18) « de nombreuses années » (p.15), « Moyen-âge » (pp.15, 18), « 20<sup>e</sup> siècle » (p.18, 24), « tout à l'heure » (p.23), « maintenant » (p.31), « cent ans » (p.37), « ce jour » (p.37), « ces derniers temps » (p.39), « temps modernes » (p.50). L'imprécision du temps dramatique participe de la modernité de l'écriture dramatique gabonaise, voire africaine. Elle devient alors une réforme dramaturgique comme on le

<sup>4</sup> Pour que la vraisemblance de l'action ne soit pas mise en péril dans certains cas, les théoriciens classiques tels que Corneille ont conciliés « l'unité de ville » baroque et leur unité de lieu. Le dramaturge peut situer l'action dans une ville sans préciser de lieu afin qu'il n'y ait pas de changement de décor perturbant la sensibilité du spectateur (Hubert, 2021, p.103-104).

<sup>5</sup> Nous pensons éventuellement à Anne Ubersfeld, Jean-Pierre Ryngaert, Michel Pruner et tutti quanti.

perçoit chez des dramaturges tels que Bernard Zadi Zaourou (1983), Kossi Efoui (1993), Koffi Kwahulé (1993). Dans *Les Crudités de la dictature*, le temps dramatique représenté traduit explicitement cet imbroglio. Nous relevons des déictiques temporels comme : « cet après-midi » (p.11, 13), « avant-hier » (p.11, 18), « des décennies » (p.14), « plein jour » (p.18), « aujourd’hui » (p.24, 42, 84, 108, 136), « un jour » (p.26), « un beau matin » (p.28), « après demain » (p.31), quatorze ans » (p.43), « chaque jour » (p.56), « trente ans » (p.60), « deux mois plus tard » (p.74), « deux heures » (p.77). En effet, ces indices ne renferment aucune chronologie des faits. Et il en est ainsi dans les autres pièces. Dans *La Fille du bar*, nous avons : « aujourd’hui » (p. 16, 32, 51, 67, 113), « demain » (p.25, 31, 53), « premier chant de coq » (p.26), « maintenant » (p.29), « hier » (p.29), « ce soir » (p.50, 51), « tous les jours » (p.67). Et enfin dans *Ton Histoire n’est pas la mienne*, nous retenons ces quelques segments temporels : « un jour de vacances scolaires » (p.11), « demain » (p.13), « trois mois » (p.18), « aujourd’hui » (p.28 34 98 141), « la dernière fois » (p.33), « des millénaires » (p.39), « ce jour » (p.40), « une lune » (p.47), « chaque jour » (p.54), « hier soir » (p.62), « la semaine dernière » (p.73), « quelques jours » (p.100). Comme l’espace, la représentation du temps dramatique est parcourue par l’indétermination. Et les dramaturges gabonais « semblent faire de [cette] imprécision spatio-temporelle un mode d’écriture » (Traore Klognimban, 2008, p.162) qui, agrémenté du déclin de l’unité d’action, détermine le travestissement des catégories dramatiques participant à l’innovation dramaturgique.

## 2. Des sources de la création dramatique moderne

Le théâtre gabonais contemporain s’inscrit dans l’ère postcoloniale. Comme tel, il s’intéresse aux questions relatives à la société moderne, surtout à la condition existentielle des hommes. C’est dans cette optique que Makhélé explique que « l’écriture contemporaine est [...] la tentative de définition de la place de l’Être, en soi, en deçà et dans sa quotidienneté » (2004, p.172). Dès lors, nos pièces s’imposent par leur actualité dans la mesure où les problématiques qu’elles développent sont d’ordre universel. Il ressort donc de ce théâtre deux thèmes majeurs : la politique et les mœurs sociales.

### 2.1 Lire les pouvoirs postcoloniaux

Les indépendances politiques africaines ont engendré partout en Afrique une littérature de désenchantement (Chevrier, 2008). L’espoir nourri par les peuples africains suite à l’accession des leurs à la magistrature suprême de leurs pays fait place à la déception. En effet, ces derniers emboîtent le pas aux anciens colons en ce qu’ils stigmatisent, à leur tour, leurs peuples. Les écrivains s’inspirent désormais de ce nouveau contexte social pour dévoiler le néo-colonialisme et ses maux. De Sony Labou Tansi (1981) à Wole Soyinka (2001), en passant par Bernard Zadi Zaourou (1983) et Koffi Kwahulé (2000), les nouveaux pouvoirs constituent le fondement de l’écriture dramatique africaine. Et c’est à

des degrés divers, qu'ils dressent un réquisitoire sévère vis-à-vis des mœurs politiques africaines contemporaines. Au Gabon, c'est sous la plume des dramaturges tels que Billy Monguy (2010), Hasse Nziengui (2012), Rodrigue de la Prospérité Obiang Nkoume (2013), Arnaud N'Zassy (2014), etc. que germe cette thématique. Despotisme, injustice, violation des libertés individuelles et collectives, vénalité, corruption, népotisme y sont dénoncés.

*Les Crudités de la dictature* d'A. N'Zassy plonge le lecteur dans un univers où le régime politique exercé relève de l'arbitraire. Le président, personnage central de la pièce, est représentatif de ce pouvoir totalitaire et absolu. Pour asseoir son hégémonie et garder le pouvoir, il use de tous les moyens possibles pour assujettir son peuple. Même ses collaborateurs ne sont pas épargnés. Il a des relations intimes avec les épouses de ses conseillers, corrompt les intellectuels et le clergé, incarcère arbitrairement, torture et assassine les citoyens, pille les biens publics. Tous ces maux sont caractéristiques de la dictature pratiquée par le président. Dès lors, celui-ci devient un tyran, un autocrate. Et indubitablement, une telle confiscation du pouvoir contribue au sous-développement du continent noir comme l'expose Rodrigue Ndong dans *Le Rapport d'Anna Mana*. Dans ce rapport, le personnage éponyme peint la situation scandaleuse de l'Afrique. Pour Anna Mana, cette instabilité politique due à l'absence d'une idéologie proprement africaine, à la mauvaise gestion des ressources agrémentée de la cupidité et de l'irresponsabilité des dirigeants, est à l'origine des problèmes qui ravagent le continent. Et c'est plus leur irresponsabilité qui en est le point nodal comme l'atteste cet extrait :

Agent 1 : Madame Anna Mana, vous avancez que les responsables politiques africains sont des irresponsables, au sens clinique du terme. [...] Anna Mana : Oui, monsieur. Je l'ai écrit en partant d'un constat. Les hommes politiques africains, pour ceux qui plastronnent à la tête de leurs pays, sont adoués ailleurs qu'en Afrique. C'est l'Europe et l'Amérique qui décident de qui doit présider aux destinées de tel ou tels pays. Personne ne doit trouver à y redire. [...] Les chefs d'Etat africains ne sont que des exécutants qui ne décident de rien. Ils sont à leurs places pour la forme. Et celui qui ne plaît plus au maître européen ou américain est dégommé sans autre forme de procès.

Ndong (2014, p.25-26)

En effet, l'indépendance accordée aux États africains semble un leurre d'autant plus leur fonctionnement est toujours dicté par l'Occident. Légitimés par le « maître européen ou américain », les dirigeants africains n'ont d'autre choix que d'obéir à leurs ordres. Impuissante par leur manque de caractère, « l'Afrique s'est engagée dans une impasse d'où elle n'est pas près de revenir » (Ndong, 2014, p.26). Aussi, l'adynamie des divers secteurs d'activité caractérisée par l'absence notoire des emplois, le fort taux de mortalité causé par la stérilité des structures sanitaires, la sous-formation observée dans le système éducatif et bien d'autres,

sont-ils autant de faits qui prouvent la mauvaise gouvernance des leaders africains postcoloniaux. A cela, s'ajoute l'irresponsabilité des peuples eux-mêmes. En effet, le protagoniste note la passivité de ces derniers vis-à-vis de ces maux dont la résultante est l'accroissement de la pauvreté, de la délinquance juvénile, de la gabegie (pp.47-60). Ainsi, l'espace dramatique gabonais, à l'instar de l'espace littéraire africain, devient un lieu de dénonciation des exactions politiques (despotisme, corruption...). Et leur inscription dans ces pièces permet de rendre compte des frustrations et des souffrances dont sont victimes les populations africaines. Car « de tous les fléaux dont souffre l'Afrique, le mal le plus frappant reste la dictature politique » (Muotoo, 2018, p.105).

## 2.2 Pour une satire des mœurs sociales

La littérature est un miroir de la société en ce qu'elle reflète les réalités politiques, socioculturelles d'un peuple. C'est en cela que s'investissent des dramaturges comme Jean René Ovono Mendame, Emôn Menié m'Assoko et Ouaga-Ballé Danaï qui dénoncent les phénomènes de la société moderne. Plusieurs faits sont à l'origine des conflits entretenus au sein des organisations politiques ou des familles qui aboutissent souvent à des tragédies. C'est le cas de *L'Enfant de Frica* dont l'intrigue plonge le lecteur-spectateur dans un univers conflictuel. C'est l'histoire de deux princes dont le conflit naît de la succession royale. Makili, frère cadet de Ganda, convoite le statut d'héritier qui revient de droit à son aîné (Danaï, 2011, pp.21-30). Considérant Ganda comme un obstacle à son accession au pouvoir royal, il fomente un complot avec l'aide de Ziza, épouse de Ganda, dont il est l'amant :

Ziza : Comme je te l'avais dit, quand le pied heurte une pierre, on la déplace ou pour être plus sûr, on la jette très loin du chemin.

Makili : Mon frère...

Ziza : Tu as depuis fort longtemps essayé sans succès de la déplacer. Aujourd'hui il ne te reste qu'une solution.

Makili : (*Réfléchit un instant puis retire une amulette de son cou*). Tiens. Elle vient de ma mère. Je n'ai jamais eu le courage de l'essayer. Un plat bien préparer et le tour est joué. On n'entendra plus parler de lui.

Danaï (2011, p.36)

Le rappel incessant de la subordination de Makili accroît sa haine pour son frère aîné. C'est ainsi que Ziza, dans un langage métaphorique, lui conseille de se débarrasser de Ganda pour atteindre son objectif : « quand le pied heurte une pierre, on la déplace ou pour être plus sûr, on la jette très loin du chemin ». Et grâce au soutien que lui apporte son amante, Makili assassine l'héritier royal croyant ainsi obtenir ce titre. Or, selon les prédictions du devin N'Gamba, ni Ganda ni Makili n'est l'élu du trône. Mais au-delà de la relation conflictuelle qui oppose les frères, ce que montre Ouaga-Ballé Danaï dans cette pièce, c'est ce vers

quoi mène un déterminisme animé de mauvaise foi. Le désir d'omnipotence, la jalousie, la convoitise sont autant de sentiments qui conduisent l'homme à sa perte. Après une observation de la société actuelle, il est aisé de voir comment les enfants d'une même famille nuisent les uns aux autres pour un héritage, comment des collègues s'entredéchirent pour l'obtention d'un poste, d'une promotion, comment un époux (se) assassine son partenaire pour une assurance vie (un cas très fréquent en Occident). Tout compte fait, les conflits, de quelque ordre que ce soit, sont courants dans la société contemporaine.

Dans *Ton Histoire n'est pas la mienne*, Jean René Ovono Mendame (2010) dénonce la polygamie qui, aujourd'hui, épouse des formes plus modernes malgré qu'elle reste un frein à l'épanouissement de l'homme actuel. Dans les sociétés traditionnelles, ce régime matrimonial ne souffrait d'aucune désapprobation en ce sens qu'il résolvait « certains problèmes comme le manque de main d'œuvre familiale pour des travaux champêtres, l'infertilité d'une femme en prenant en mariage une autre épouse susceptible de procréer, etc. » (Nguimfack, 2014, p.49). D'ailleurs, dans cette pièce, le personnage central Essone confie à son ami Mbélé la raison de son deuxième mariage :

Mbélé : Et toi, pourquoi es-tu polygame ?

Essone : En vérité, je n'ai jamais songé le devenir un jour.

Mbélé : Que s'est-il passé alors ? Dis-le-moi, *ha Mwi !* J'ai envie de t'entendre là-dessus.

Essone : Ma première femme était stérile. Pour m'assurer une descendance – car il faut bien en avoir – mon père m'en a épousé une deuxième.

Ovono Mendame (2010, p.55-56)

En effet, l'événement fâcheux dont est victime Essone le contraint à la polygamie. Sa première épouse, Amudzé, ne pouvant procréer, son père a dû choisir une seconde épouse pour l'assurer une lignée. Mais avec les mutations socio-culturelles que connaissent les sociétés africaines contemporaines, ce régime matrimonial est de moins en moins approuvé. Ce qui ne signifie pas son éradication car la pratique de la polygamie aujourd'hui, ainsi que l'explique Bonaventure Mvé Ondo, « c'est moins pour avoir beaucoup d'enfants que, dans une société où le célibat des femmes est parfois mal perçu, il s'agit d'assurer la sécurité des femmes, voire de manifester une autre manière de vivre » (Ovono Mendame, 2010, p.7-8). Et Thomas, le second fils d'Essone, illustre ce cas de figure. Malgré sa relation avec Valdenayre, la Française qu'il rencontre au cours de son voyage en Europe, son père décide d'épouser pour lui une femme de son village et cela sans son consentement. Et voici comment par la force des choses, Thomas devient polygame comme son père qui désire perpétuer la tradition.

A contrario, dans *La Fille du bar*, l'espace urbain supplante le cadre traditionnel de la pièce précédente. Cette substitution du décor laisse entrevoir un changement de discours et de comportement. En effet, l'urbanisation et la

modernisation des sociétés traditionnelles ont modifié l'habitus de l'Homme. En cela, l'image de la femme a muté au fil des années dans les productions littéraires africaines. De la femme soumise à la femme révoltée, telles sont les différentes images féminines que proposent les écrivains africains. Dans cette pièce, il est question de la femme libre, en l'occurrence de la prostituée. Victime des abus de la civilisation moderne, Tante Cécile est représentée dans une moindre mesure comme l'antithèse de sa nièce Monengone qui paraît conservatrice des valeurs traditionnelles. Mère célibataire et commerçante, Tante Cécile s'insurge contre la vie qui n'a pas été avantageuse pour elle. L'échec social, la misère, la souffrance sont autant de raison qui l'incitent à choisir un tel mode de vie dont l'enjeu est d'ordre sexuel et économique :

La Tante Cécile : (*Regard attendri envers la nièce Monengone*). [...] Comme tu l'as si bien observé, j'ai effectivement adopté l'habitude de me marier chaque soir pour divorcer chaque matin. Ce n'est pas par hasard que j'ai opté pour ce mode de vie, c'est même une stratégie qui devra te faire réfléchir. Toute ta vie, tu devras t'arranger à avoir trois hommes, à savoir : Un Chic, un Choc et un Chèque. Tu occuperas ainsi utilement chacun de tes instants avec les hommes et tes envies et humeurs seront comblées à tout instant.

Menié m'Assoko (2013, p.38)

Dans l'imaginaire gabonais, ces trois types d'hommes ont une signification singulière. Le « Chic » renvoie généralement à cet homme beau, élégant et séduisant qui, par sa dextérité, fait honneur ; le « Choc » est celui qui comble le besoin physiologique, procure du plaisir charnel ; et le « Chèque », celui qui subvient à tous les besoins financiers et matériels. Être alors à leurs côtés, selon tante Cécile, assure pleines satisfaction et sécurité. Insatisfaite de sa vie modeste, elle dispose alors librement de son corps pour non seulement marquer sa liberté, mais surtout pour « jouir des bienfaits que procure l'aisance matérielle qui hisse [les femmes] au rang des personnes considérées » (Menié m'Assoko, 2013, p.33) et assumer ses charges quotidiennes. Et comme dans le roman *G'amèrakano au carrefour* (Rawiri, 1983) où Moussiliki invite sa fille Toula à commercialiser son corps, Tante Cécile fait de même avec sa nièce Monengone ; et plus que Moussiliki, elle en fait une exigence. Dès lors, elle bafoue les droits de l'enfant, l'incitant ainsi à renoncer à ses principes pour sa survie et celle de sa famille :

La tante Cécile : [...] Quant à toi qui ne sait ni lire, ni écrire, encore moins épeler, ton choix des hommes et ta soumission envers eux doivent être motivés, sinon intéressés parce qu'un pauvre doit toujours se battre, se débrouiller par tous les moyens pour parvenir à ses fins. Dans ton cas, il s'agit de chercher à sortir ta famille et toi-même de la précarité.

Menié m'Assoko (2013, p.31)

En effet, l'inconvenance de ces propos n'est pas sans incidence sur la jeune fille. Choquée, elle ne manque pas de critiquer la position de sa tante :

La nièce Monengone : Ma tante Cécile, tes paroles sont si profondes et si poignantes qu'on oublie la dignité humaine que nos parents nous instruisent traditionnellement. Par exemple, ma mère m'a toujours dit qu'une femme est faite pour aller en mariage, faire des enfants et créer une famille, le socle de l'humanité.

Menié m'Assoko (2013, p.31)

Toutefois, pour Tante Cécile, l'éducation et les valeurs traditionnelles ne sont pas obligatoirement la voie qui mène à la réussite, optant désormais pour une « idéologie de l'apparence » tel que l'énonce Odile Cazenave (1996, p.75). Exploité à des fins économiques, le corps de la femme dans les textes francophones paraît un « corps nourricier »<sup>6</sup> (Ekome Ossouma, 2012, p.151) compte tenu de ses enjeux. Et implicitement, le dramaturge pointe « la nouvelle bourgeoisie africaine en place, les bureaucrates, les Africains Blanchis, les boîtes de nuits, bals et autres lieux favorables à la corruption » (Cazenave, 1996, p.66), à l'exemple du fonctionnaire Mba et de El Hadj, homme d'affaires, qui corrompent la tante Cécile pour obtenir les services sexuels de Monengone. Bien que la politique et les mœurs sociales soient les principales sources d'inspiration des productions dramatiques gabonaises contemporaines, il n'en demeure pas moins qu'on y relève une multitude des sujets liés à d'autres domaines de pensée. Ainsi, peut-on noter dans *L'enfant de Frica* et *Ton Histoire n'est pas la mienne*, un foisonnement d'apophtegmes rappelant le caractère oral et la puissance du verbe dans les sociétés gabonaises en particulier. Dans *L'Enfant de Frica*, nous avons par exemple « le lionceau, aussi petit soit-il, n'a-t-il pas les mêmes vertus que son géniteur ? » (p.22), « la panthère a-t-elle réellement besoin de saisir la pauvre biche pour qu'elle reconnaisse les rayures de sa peau ? » (p.27), ou « on reconnaît la démarche veule de l'hyène même dans les ténèbres » (p.27). Dans *Ton Histoire n'est pas la mienne*, nous retenons : « tu prépares, je ne fais que manger » (p.13), « voilà pourquoi vous mourez des serpents » (p.20), « c'est cette rosée que j'ai à mes pieds-là » (p.44), « les fantômes se font le cache-cache » (p.81) ou « saisis-moi à la hanche » (p.111) pour ne citer que ceux-là.

On remarque dans *Les Crudités de la dictature* une référence à l'imaginaire grec par la convocation des dieux et déesses mythologiques comme Poséidon, Apollon, Athéna (p.35) ; Khnoum, Seth, Anubis, Osiris, Thot (p.36). Dans *La Fille du Bar*, le dramaturge fait intervenir l'univers juridique par le rappel de la

<sup>6</sup> Le corps nourricier renvoie à ce corps féminin dont la fonction principale est de procurer des biens matériels à la famille. Perçu comme une source de revenu fiable, certaines femmes commercialisent leur corps tel une marchandise pour sortir les leurs de la précarité. En cela, elles deviennent des esclaves pour leurs familles dans la mesure où celles-ci, sans se soucier de la sécurité sociale, les sacrifient pour leur intérêt comme on l'observe par exemple dans *Tu t'appelleras Tanga* de Calixthe. Beyala (1988) ou *G'amèrakano au carrefour* de Ntyugwetondo Rawiri (1983).

convention des droits de l'enfant (p.105-106) et du code pénal (p.101-102). Tandis que dans *Le Rapport d'Anna Mana*, l'intrigue est multidimensionnelle en ce qu'elle traite subsidiairement de l'économie (pp.35-46), du social et du culturel (pp.47-60). Ainsi, l'ouverture du théâtre gabonais contemporain à d'autres domaines du savoir favorise la création d'un théâtre pluriel, voire hybride qui « serait le lieu où le langage propose une projection de la société, [...] à travers une diversité de points de vue » (Mengue Mba, 2014, p.115).

## Conclusion

Au terme de notre étude sur le théâtre gabonais contemporain, il ressort que celui-ci s'inscrit dans une recherche esthétique se résumant au désir d'ouverture de la forme dramatique. Celle-ci, selon Jean-Pierre Sarrazac, « procède tout autant de facteurs exogènes [...] que de ces facteurs endogènes qui tiennent à la structure interne de l'œuvre dramatique » (Naugrette, 2016, p.59). En effet, par une poétique hybride se situant entre tradition et modernité, les dramaturges gabonais manifestent leur refus à l'inféodation aux règles issues du classicisme français. D'où la renaissance dramaturgique de l'art dramatique gabonais. La mise à plat des grandes unités de découpage, le dérèglement des catégories dramatiques et l'ouverture aux problématiques universelles sont autant d'éléments qui participent de la subversion des codes dramatiques contemporains. La conséquence immédiate d'une telle démarche paraît le renouvellement de la dramaturgie gabonaise dont l'enjeu est l'exploration d'une esthétique nouvelle au niveau formel. Celle-ci autorisant les poètes dramatiques à occuper « un espace de liberté, véritable bastion de la lutte pour l'émancipation de l'Homme, y compris de l'homme africain » tel que l'affirme Traoré Klognimban (2008, p.76). Ainsi, le théâtre gabonais contemporain dont le projet s'appuie sur le rejet du conformisme et de la mise à nu des sociétés postcoloniales, est un théâtre réformiste et libre, exprimant dans le même temps, la liberté et l'épanouissement des dramaturges en tant que sujets historiques.

## Références bibliographiques

- Cazenave, O. (1996). Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin, Paris, L'Harmattan.
- Coulibaly, F. (2010). La liberté dramaturgique de Bottey Bernard Zadi Zaourou. *Synergies Algérie*, (10), 25-37.
- Danaï, O-B. (2011). L'Enfant de Fricka, Libreville, Editions Ntsame.
- Hubert, M-C. (2021) [1998]. Les Grandes théories du théâtre, Paris, Armand Colin.
- Makhélé, C. (2004). De l'oralité comme source d'inventivité contemporaine. *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, 171-176.
- Menié m'Assoko, E. (2013). La Fille du bar, Libreville, Editions Ntsame.
- Mengue Mba, C. (2014). Approches du théâtre gabonais : essai de lecture de la jeune garde théâtrale. *Gabon pluriel*, 97-116.

- Muotoo, C. (2018). La dictature dans les œuvres d'Ahmadou Kourouma : une lecture postcoloniale. *UJAH*, (1) 19, 90-108. [En ligne], consulté le 12 décembre 2020, URL : <http://dx.doi.org/10.4314/ujah.v19i1.5.pdf>
- Naugrette, C. (2016) [2000]. *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin.
- Ndong, R. (2014). *Le Rapport d'Anna Mana*, Paris, Edilivre.
- Ngal, G. (1994). *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- Nguimfack, L. (2014). Conflits dans les familles polygames et souffrance familiale. *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux* (53), 49-56. [En ligne], consulté le 02 août 2020, URL : <https://doi.org/10.3917/ctf.053.0049.pdf>
- N'zassy, A. (2014). *Les Crudités de la dictature*, Paris, Edilivre.
- Ovono Mendame, J. R. (2010). *Ton Histoire n'est pas la mienne*, Paris, L'Harmattan.
- Pruner, M. (2017) [2008]. *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin.
- Scherer, J. (1992). *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF.
- Taba Odounga, D. (2011). Le théâtre gabonais : enjeux et perspectives. *Les écritures gabonaises : histoire, thèmes et langages*, (2), 165-182.
- Traoré Klognimban, D. (2008). *Dramaturgies d'Afrique noire francophone, dramaturgies des identités en devenir*, Paris, Editions Le Manuscrit.