

---

N° 1 | 2026

Marges et contre-voies(x). De la liste au tweet : les micro-textes au sein des écritures scéniques et textuelles contemporaines

---

## Les micros-textes dans les dramaturgies postcoloniales afro-diasporiques : une pratique du décentrement

**Pénélope DECHAUFOUR** *Maître de conférences*

*Département Théâtre, UFR1*

*RIRRA 21*

*Université Paul-Valéry Montpellier*

---

**Édition électronique :**

**URL :**

<https://plateaux21.numerev.com/articles/revue-1/3598-les-micros-textes-dans-les-dramaturgies-postcoloniales-afro-diasporiques-une-pratique-du-decentrement>

**ISSN :** 3131-0273

**Date de publication :** 15/04/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

---

Pour **citer cette publication** : DECHAUFOUR, P. (2026) Les micros-textes dans les dramaturgies postcoloniales afro-diasporiques : une pratique du décentrement. *Plateaux 21*, (1).

<https://doi.org/10.34745/>

Cet article explore les enjeux de certains micros-textes présents dans les dramaturgies d'Afrique subsaharienne francophone. En prenant exemple sur une série d'inserts allant de la lettre au conte, de la chanson à la liste de noms en passant par les didascalies mais en s'appuyant aussi sur les phénomènes d'hétérolinguisme et d'intertextualité, ce sont des gestes artistiques porteurs de sens qui se dégagent : hybrider (au sens où l'entend le théoricien postcolonial Homi K. Bhabha), incruster, enchâsser et "dissé-nommer" (pour reprendre l'expression d'Eva Doumbia). Ces processus mettent au jour une dramaturgie labile qui déplace l'ordre du centre et participe alors au décentrement du lecteur-spectateur.

---

This article explores the meaning of some micro-texts found in Francophone theatre in sub-Saharan Africa. By examining a range of inserted elements—from letters to folk tales, songs and lists of names, as well as scenic indications—and drawing on the concepts of heterolingualism and intertextuality, distinct and significant artistic gestures emerge: hybridization (in the sense defined by the postcolonial theorist Homi K. Bhabha), embedding, framing, and disse-naming (to use Eva Doumbia's term). These processes reveal a fluid dramaturgy that moves the established center, thus contributing to the decentralization of the reader-viewer.

---

**Mots-clés :**

Afrique, Oralité, Dramaturgie, Hétérolinguisme, Études postcoloniales

---

Les dramaturgies postcoloniales afro-diasporiques contemporaines regorgent de micros-textes. Qu'il s'agisse de chansons comme chez Kossi Efoui ou Koffi Kwahulé, de fables enchâssées comme chez Dieudonné Niangouna ou Léonora Miano ou encore de listes, notamment de noms en hommage aux victimes des massacres coloniaux et postcoloniaux comme chez Eva Doumbia ; les micros-textes court-circuitent une lecture linéaire en rappelant ce qui a été brisé par l'histoire elle-même. Toutes à leur manière et dans une singularité forte, les écritures qui sont animées par des enjeux postcoloniaux, c'est-à-dire visant à réfléchir aux traces de l'histoire coloniale dans le présent, prennent le parti de l'hétérogénéité et de la multiplicité des voix. Ces dramaturgies créent de la résonance et c'est pourquoi elles ne manquent pas non plus

d'une intertextualité faisant la part belle à de grandes figures minorées par les récits historiques et les différentes épistémologies académiques. Les micro-textes, entre rupture et écho, peuvent-ils être les agents d'une dramaturgie du décentrement ? Nous nous proposons d'explorer ici la présence de ces micro-textes, au travers de régimes d'écriture distincts, afin de démontrer que cette hybridité rejoint le projet postcolonial de « décentrement » visant à faire sortir le lecteur-spectateur de sa propre perspective pour adopter un point de vue plus global.

## Hybrider

Si les esthétiques des dramaturgies postcoloniales d'Afrique subsaharienne francophone et les écritures afropéennes peuvent être très différentes, elles sont néanmoins marquées par une importance accrue de l'hétérogénéité. Cette dernière rejoint bien sûr les formes ouvertes des « écritures contemporaines » de manière plus générale, mais la prégnance avec laquelle cette hétérogénéité se manifeste suggère un déplacement vers des considérations non plus uniquement esthétiques (ou de l'ordre de la forme) mais aussi poétiques. Cette modalité de la dramaturgie revêt alors également des enjeux politiques majeurs. En effet, la pensée postcoloniale est par essence une pensée de l'hétérogénéité qui avance plus précisément avec le terme « hybridité » tel qu'Homi Bhabha l'a développé dans ses travaux et qui a pour corolaire celui de « créolisation » plus connu dans l'espace francophone et que l'on doit au philosophe Edouard Glissant (Chalaye et Dechaufour, 2025).

Pour Bhabha, « l'hybridité est le nom du renversement stratégique du processus de domination [...] Elle rompt le *continuum* de l'histoire coloniale en y introduisant une altérité qui en subvertit l'autorité » (Bhabha, 1994, p. 112), et pour Glissant, la créolisation désigne « le métissage qui produit l'inattendu [...] un métissage dont les éléments sont diffractés et dont les conséquences sont imprévisibles » (Glissant, 1996, p. 17). Cette « imprévisibilité » qui émerge de formes « hybrides » porte un projet que Glissant nomme le « divers ». Composer à partir d'éléments de nature *a priori* différentes concourt à mettre en échec le projet colonial qui est quant à lui marqué par une uniformisation du monde, de ses pratiques et de ses cultures, et ce depuis l'avènement de la modernité.

Les micro-textes n'échappent pas à cette règle et c'est pourquoi leur présence au sein des écritures contemporaines œuvre à construire un paradigme plus ouvert à la multiplicité des identités et des voix qui les portent (Le Pors, 2011). Dans les dramaturgies d'Afrique subsaharienne francophone et des diasporas les partis pris qui entourent ces micro-textes viennent souligner un aspect politique qui contribue à enrichir la perspective du lecteur-spectateur aujourd'hui invité à déconstruire les images héritées du colonialisme et qui, en perdurant, sont le signe d'une colonialité (Quijano, 2000) que ces artistes entendent ébranler.

L'hybridité est d'abord souvent celle de la langue. L'un des premiers axes analytique auxquels on pense lorsque l'on étudie les écritures d'Afrique est celui de l'oralité (Chalaye et Toth, 2013). Les cultures précoloniales africaines étant supposément des cultures de l'oralité c'est un critère d'analyse qui a longtemps prédominé dans les

milieux africanistes. Les écritures dramatiques d'Afrique sont-elles plus orales ? Sans répondre à cette question d'une trop grande vastitude nous pouvons toutefois entrer par cette porte pour émettre l'hypothèse qu'une des raisons de cette omniprésence des micros-textes relève d'une hybridité entre l'oralité qui peut-être celle du conte, par exemple, et celle qui est propre à l'écriture dramatique et à son « devenir scénique » (Sarrazac, 2012). Ce mécanisme est lisible dans une pièce comme *Oublie !* de Kossi Efoui ou encore dans *La Conférence des chiens* qui repose entièrement sur un principe d'enchâssement :

*Ils enlèvent leurs masques. Installation de l'objet (livre) qu'ils décrivent.*

Si nous sommes venus raconter cette histoire aujourd'hui, c'est parce que, un jour, un jeune enfant a croisé notre route. Il disait s'appeler A. Il nous a remis un livre dont les premières pages sont en feuilles de bananier, les suivantes en écorce, d'autres pages sont en bois, en terre cuite, les dernières sont en métal avec des lettres gravées au poinçon, où toute cette histoire a été fixée. Il dit que c'est son histoire, mais on n'est pas obligé de le croire. La guerre dont il est question est finie depuis deux cents cinquante ans et celui qui nous parlait était encore un jeune enfant. On n'est pas obligé de le croire, même si dans ses yeux, on peut lire une grande innocence (Efoui, 2013, inédit).

Le conte incruste, enchâsse et rapporte des propos tiers parfois sous la forme d'une fable dans la fable, parfois sous la forme d'un dialogue qui surgit ou encore d'une chanson qui fait irruption. C'est le plus souvent le personnage du « griot », ce conteur, gardien de la mémoire collective, qui convoque très clairement l'univers du conte dans les dramaturgies d'Afrique subsaharienne. De Koulsy Lamko dans *Comme des flèches* à Penda Diouf dans *La Grande Ourse*, la parole du griot ou de la griotte s'offre non sans énigme et déplace l'ordre du sens.

À travers le conte, c'est un imaginaire singulier qui se dessine. Les auteurs d'Afrique et des diasporas ont évolué et ont grandi dans un territoire multilingue où le français, dans lequel ils écrivent, est une langue appropriée. Dans les dramaturgies d'Afrique subsaharienne francophone, il n'est pas rare que le micro-texte soit l'occasion d'hybrider d'abord la langue au sens du concept d'hétérolinguisme que l'on doit à Rainer Grutman (1997). En effet, dans cette littérature, le concept d'hétérolinguisme trouve un terrain d'application politique permettant de rendre sensible la créolisation des langues et par la subversion vis-à-vis du français originellement imposé par l'ordre colonial. À l'image de la langue qui est hybride, et produit bien souvent un langage nouveau, ce dernier est aussi porteur d'un paradigme singulier qui dépeint les réalités des sociétés postcoloniales. C'est ce que Myriam Suchet appelle « l'imaginaire hétérolingue » (Suchet, 2014). Dans une perspective plus décoloniale, la présence d'une langue africaine dans le tissu francophone peut aussi renvoyer à la puissance de la langue comme arme coloniale et à la nécessité de contrer cette force motrice de colonialité en revenant aux langues nationales (Ngugi wa Thiong'o, 1986). Chez Kossi Efoui, l'ewe peut surgir au détour d'une réplique et se constituer en micro-texte comme dans *Io (tragédie)* :

## **Anna**

[...]

Les petites mères racontant dans leurs langues de là-bas, dans la langue des oiseaux incendiés, la langue de leur demeure avant la catastrophe

YE WE YA

YE WE YA

NYA YA NYA WO

YE WE YA OO

### **Le Hoochie-koochie-man**

YE WE YA

YE WE YA

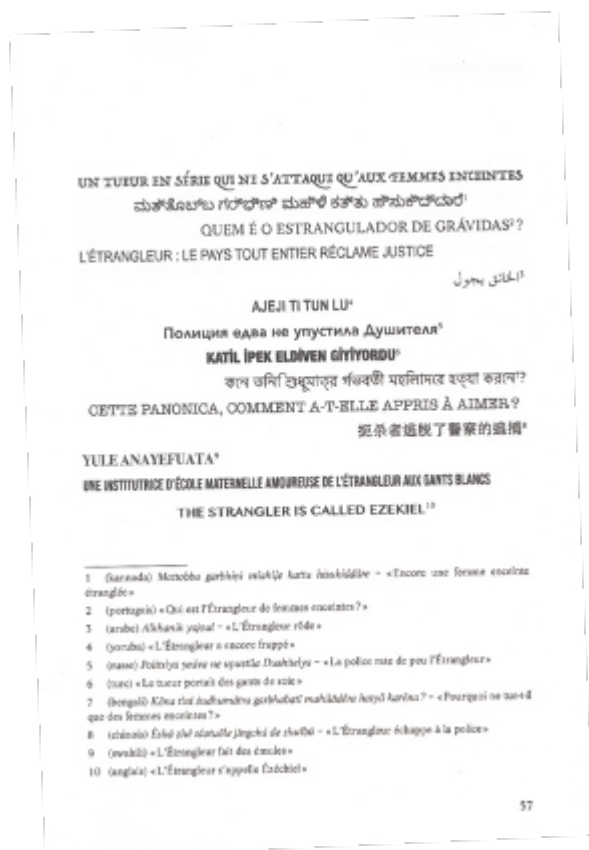
NYA YA NYA WO YE WE YA OO

Un espéranto de Cro-magnon / un parler de pentecôte

(Efoui, 2006, p. 40-41)

Ainsi, la langue vernaculaire est « la langue de [la demeure des personnages] avant la catastrophe ». Par le truchement du dialogue, la rupture entre la langue d'« avant » et celle « d'après » est nette : le « hoochi-koochie-man » qui incarne ici l'opresseur ne comprend pas cette langue et la renvoie dans les ténèbres de l'archaïsme.

Mais, il n'est pas rare de croiser surtout des dramaturgies qui entrelacent les langues dans une perspective quasi naturaliste comme c'est le cas dans les théâtres de Michael Disanka et de Sinzo Aanza qui utilise ce procédé dans *Que ta volonté soit Kin !* pour rendre compte de l'ambiance spécifique propre à la ville de Kinshasa et donner ainsi une couleur locale accessible au lecteur-spectateur. On retrouve le même phénomène dans les textes de Jeann Diama. Chez Koffi Kwahulé, l'hétérolinguisme est d'un tout autre ordre puisqu'il porte plutôt les enjeux de la « conscience diasporique ». Chez cet auteur travaillant une « esthétique jazz » (Chalaye, 2026), c'est l'anglais et notamment celui de morceaux de jazz, que l'on retrouve de manière récurrente. Dans *Panonica* l'hybridation des langues est pourtant internationale :



Tout au long de la pièce, des répliques en arabe, yoruba, russe, portugais, japonais, grec ou encore persan, surgissent en créant un effet de syncope qui trouble notre perception du lieu du drame et de l'origine de la voix qui le porte. Pour les auteurs de cette génération des « enfants terribles des indépendances » (Chalaye, 2001) qui se pensent en termes cosmopolites et qui revendiquent une identité multiple, la poétique de l'espace a toujours été travaillée de manière symbolique afin qu'aucun territoire ne leur soit assigné. Les micros-textes hétérolingues participent ici de ce décentrement en amenant un flou sur l'endroit où le lecteur projette le personnage qui porte le drame.

## Incruster

La chanson est également très présente dans les dramaturgies d'Afrique subsaharienne francophone. Rejoignant la question de l'hybridation entre l'écrit et l'oral, la chanson marque une forme de rupture qui expose la question du non-dit et la nécessité d'opérer un détour (notamment artistique) pour se sortir d'une situation aliénante. Dans *Sœurs d'ange*, d'Afi Gbegbi, trois femmes se retrouvent dans un cimetière autour de la tombe de leur mari qu'elles prétendent tour à tour avoir tué. Elles fument, boivent, jouent de la musique, chantent et dansent pour l'empêcher de reposer en paix et pour activer leur propre résilience :

**Femme 2** : Mais qu'est-ce qui nous arrive aujourd'hui ?

(Elles chantent. C'est Femme 2 qui prend le 3e couplet)

Un soleil brille

Un soleil de renouveau

La terre humide sèche

Milles étoiles tombent du ciel

Les ténèbres loin s'enfuient

J'm'accroche à mes rêves

Le temps s'enfuit

J'm'accroche à mes rêves

J'effacerai mes larmes

J'te laisserai pas m'abattre

Du plomb dans mes pieds

J't'écraserai avant demain

Tout recommander

Chercher dans le ventre de la terre

Le secret de ma renaissance

Plus rien ne peut m'arrêter

Nu mes peur ni l'inconnu

Une âme nouvelle naît

(Gbegbi, 2019, p.9)

Le chant réactive par ailleurs la dimension sacrée de l'acte théâtral qui renvoie au rapport mnésique que lui confère les auteurs d'Afrique et des diasporas qui écrivent souvent pour les âmes perdues et oubliées de l'histoire de l'esclavage et du colonialisme. Si le chœur est fréquemment réemployé dans ces écritures, c'est aussi pour réfléchir à la question de la communauté qui est inhérente au dispositif dramatique. Ici, il s'agit aussi de s'appuyer sur la communauté humaine pour porter

ensemble les blessures du passé et entrevoir un espace de réparation possible. Dans *Celle des îles*, Koulsy Lamko choisit le chant en guise d'épilogue :

**Paroles pour « a capella »**

Ho hisse ! Ho hisse

Et vive les flots

Ho hisse ! Ho hisse

Et vogue la galère

Et la liberté est engloutie dans la tourmente des eaux

L'orage noir a brisé le mât du voilier

Et on rame et il hurle plus fort

Et l'on rame encore plus vite

Quand le fouet crache son venin haineux sur les cottes

On claque des dents, de colère, mais d'impuissance

La chaîne est trop forte pour nos poignets.

Ho hisse ! Ho hisse

Et vive les flots

Ho hisse ! Ho hisse

Et vogue la galère

Nous sommes souillés la négrille

Pénitents lépreux

Bannis, maudits,

Ho hisse ! Ho hisse ! et vive les flots

Ho hisse ! Ho hisse ! mais ne vogue plus la galère



(Lamko, 2010, p. 59)

Même procédé chez Caya Makhélé dans *Légende de la folle dansante* qui met en scène le courage d'une femme défiant l'autoritarisme d'un régime militaire en refusant d'enterrer son enfant de dix ans mort en captivité. L'épilogue prend aussi la forme d'un micro-texte, ici une complainte :

### **Complainte de l'enfant de demain**

Moi l'enfant de demain

J'irai à l'aube comme un levain

Sans gardien qui me colle au train

Chérir chaque sourire avec entrain

Plus de questions sans réponse

Car je ne serai ni déchet ni ronce

Mais l'espoir qu'une lumière annonce

Comme arc-en-ciel en pierre ponce

Moi l'enfant de demain sur mes deux oreilles

Je dompterai l'insomnie de la veille

Grandissant héritier de tous les conseils

Que tant de vies enfin présentes ensoleillent

Moi l'enfant de demain je dirai des contes

Qui font du passé et du présent le décompte

D'un nouveau monde sans laissé-pour-compte

Afin que vivre tous les âges n'exige pas d'acompte

Moi l'enfant de demain repu de toutes mes vies

J'irai le soir venu consulter le livre des survies

Et dire du haut de mon grand âge les envies

Que moi l'enfant otage sur le mot liberté inscrivit

(Makhélé, 2024, p. 69-70)

Si le poème dramatique – ou théâtral (Dodet, 2026) – a rendu les frontières entre poreuses théâtre et poésie à l'ère des dramaturgies contemporaines, il implique des décrochages en ne recouvrant pas toujours complètement la structure dramatique d'un texte. Ces décrochages, sans être considérés à proprement parler comme des micro-textes, préfigurent malgré tout cette esthétique du déplacement. Les inserts de poèmes, de chansons, d'ode et autres prières, fonctionnent alors nettement comme des supports de « désobéissance épistémique » (Mignolo, 2015 ; Dechaufour, 2026). Incruster des micro-textes relève d'une désobéissance vis-à-vis des canons, des normes, de la manière de produire un texte telle qu'a tenté de l'imposer la modernité occidentale en instaurant comme « vraies » et « universelles » ses modes de fonctionnement et les paradigmes qu'ils portent. Le geste même de l'incrustation sous-entend une profondeur qui loin d'être à l'endroit de l'hybridation cherche plutôt à recouvrir, écraser et forcer l'expulsion d'un autre élément.

## Enchâsser

À la croisée de l'hybridation et de l'incrustation, les dramaturgies d'Afrique subsaharienne francophone composent souvent sur le principe de l'enchâssement qui est une forme de ruse ménageant l'effet de surprise : une fable en cache souvent une autre ! Il s'agit en quelque sorte d'illustrer le principe de double énonciation propre à l'acte littéraire et dramatique qui invite le lecteur-spectateur à lire les situations par-delà leur premier degré de compréhension. Des textes secondaires sont donc souvent intégrés au texte principal. Cet enchâssement peut aussi se faire principe dramaturgique et témoigner des détours et précautions de mises pour mettre à double distance la parole de l'auteur dans un contexte politique d'oppression. La pièce de Kossi Efoui, *Le Carrefour*, évoque précisément ce contexte et travaille alors la parabole :

**La Femme** : Il faut faire vite. Va te mettre là, dans l'ombre. Moi je vais le recevoir.

**Le Flic** : (*humant l'air*) ça sent suspect par ici.

(*La Femme s'approche, fait son numéro de séduction. Mimes. Elle réussit à sortir avec lui.*)

**Le Poète** : Suspect. Suspect. Encore ce mot. Aussi loin que je me souviens, c'est toujours le même scénario, le même. Narines pincées comme un bouledogue qui flaire la mauvaise viande. Suspect. Au temps de mon ami, le peintre. Car il était

classé suspect, lui aussi. Parce qu'il dessinait des images qu'on ne comprenait pas toujours. Alors de temps en temps les flics faisaient une descente chez lui et perquisitionnaient. Ils déchiraient ses livres et ses cahiers et ils brisaient ses tableaux. Et comme ils ne trouvaient toujours rien, ils l'emmenaient et le brisaient en petits morceaux pour perquisitionner en lui. Après cela, on le revoyait. Et lui passait toutes les heures de ses journées à se recoller, se replâtrer, à se remodeler. J'étais enfant. Je le regardais. Il disait que c'est pour l'intimider. Moi, je lui demandais : « Qu'est-ce que ça veut dire, intimider ? » Un jour, il est revenu. Et dans les restes de lui-même qu'il a rapportés et qu'il recollait, il n'a plus retrouvé sa langue. Et c'est fini. Il ne pourra plus jamais dire un mot. Un seul mot. Il ne peut que sourire.

C'est lui qui m'a appris à sourire et même à rire, à rire de tout : de moi-même, de mes fautes, de mes mésaventures. Il m'a appris à sourire. Il disait que le sourire seul fait vrai. Qu'on ne peut pas sourire faux. Qu'on ne peut pas sourire méchant ou sourire cynique. On fait un rictus. C'est tout. On retrousse ses muscles comme on retrousse les manches pour cogner. Et nul n'est dupe. Il m'a appris à voir aussi. Il avait ses yeux faits pour voir. De grands yeux de poète, grands comme les mers. Et pleins. Et voilés. Et quand ils te regardent, tu te sens transparent. Il m'a appris à voir à travers les choses opaques et closes, à prendre les choses de revers pour n'en deviner que l'endroit. Ici, on n'aimait pas ses yeux. On les trouvait suspects. On disait que c'étaient des gadgets d'espionnage, des caméras truquées, des yeux de sorcier, des yeux de voyant, des yeux de voyeur. Et voilà. Lui, souriait parce qu'il ne savait pas qu'on allait les lui crever... (*Il s'écroule. Son cri attire la Femme et le Flic.*) (Efoui, 1990, p. 78-79)

Ici le récit enchâssé dans le dialogue permet au Poète de contrer une parole bâillonnée. Si ce principe rappelle bien sûr le rapport au conte et à la prédominance de figures de « griots » et de « griottes » dans ces dramaturgies, l'enchâssement de récits dans la situation dramatique crée surtout une constellation de réalités et de voix qui entrent alors en résonnance avec ce dont il est principalement question. Kossi Efoui propose en la matière l'écriture sans doute la plus emblématique. Dans un texte inédit intitulé *En guise de divertissement* et qui traite des violences faites aux corps dans l'espace public au fil des âges, il donne la parole à un groupe d'histrions qui enchâssent les récits pour soutenir l'historique des corps qu'on a poussés à l'extrême de la souffrance mais dont les esprits ont résisté à travers le geste artistique :

### **Légende de mannequin I : le corps de l'homme**

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps. C'est la voix des corps dispersés. C'est le chant qui dit :

Puisque son corps n'a pas été retrouvé

Il faut bien que tu ressuscites sa musique.

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins. C'est le chant des êtres sans corps. C'est le chant d'amour sans paroles. Il faut bien que tu ressuscites sa musique

L'homme qui parle prête ses mains comme on prête sa voix. Il dit qu'il est pianiste. Les partitions auxquelles il prête ses mains viennent pourtant d'un monde sans piano, d'un monde de barbelés, de froidure, de dysenterie, de coups de fouet, de maigreur. Les partitions auxquelles il prête ses mains ont été tracées au charbon. Sur soixante-dix rouleaux de papier toilette. Dans un monde sans papier ni crayon,

Puis il fut assassiné. Son corps fut dispersé par les balles. Ses cris furent dispersés par les rires des tueurs.

Entre le froid, l'obscurité et les barbelés, on ne retrouvera pas le corps de celui qui avait couverts soixante-dix rouleaux de papier-toilette de notes de musique.

Soixante ans plus tard, un homme parle et dit :

Son corps n'a pas été retrouvé, il faut bien que je ressuscite sa musique.

Un homme parle et dit prêter ses mains à l'esprit du mort. Il dit qu'il est pianiste. Il dit :

Regarde.

Tu entends ?...

Là, il se dépêche, il se dépêche. On voit les blancs entre les notes.

Là, il craint de ne pas finir, de ne pas avoir le temps.

Là, il est tendu. Là, on voit l'espace.

Écoute, écoute, écoute

C'est le chant des êtres sans corps.

Écoute, écoute, écoute, c'est la légende des mannequins : C'est la voix des corps dispersés

que ni les armes ne blessent

ni le feu ne brûle

C'est la voix de celui qui a déposé le vieux corps.

Écoute, écoute, écoute, c'est le chant d'amour sans paroles.

Il faut bien que tu ressuscites sa musique.

(Efoui, 2013, inédit)

Penda Diouf opte aussi pour ce jeu croisé de mises en résonnance dans son texte *Pistes...* qui entreprend à la fois de retracer son *road-trip* en solitaire au cœur de la Namibie et de révéler des pans oubliés de l'histoire de ce pays. Le récit à la première personne de ce monologue évoque l'enfance d'une femme afrodescendante ayant grandi en France et ayant été confrontée au racisme. Arrivée à l'âge adulte et hantée par la notion de « courage » cette même femme se jette sur les routes de la Namibie sans quasi rien connaître de ce pays. Finalement, l'enchâssement entre les tableaux intimes et les récits historiques crée cette résonnance qui fait se télescoper passé et présent pour marquer la ligne de la postcolonialité.

Dans *Trans-maître(s)*, Elemawusi Agbedjidji explore la question de la langue imposée et de la violence du « signal », cet opprobre que les élèves de territoires occupés devaient subir s'ils osaient contrevenir à la règle qui faisait du français la seule langue autorisée. Au milieu de l'ambiance d'une cour de collège où la langue est tant un outil de domination que de libération, l'auteur enchâsse tout à coup une lettre dans une scène qu'il nomme : « scène intrusive ». Cette lettre, tel un « intrus », rappelle effectivement le côté disruptif de l'insert. De la cour du collège à celle du camp de Thiaroye, c'est aussi un événement historique très concret qui s'impose alors à travers le récit que fait Dzitri à la femme qu'il aime. Ce récit pourrait en réalité être celui de n'importe quel soldat anonymisé par l'image trompeuse du « tirailleur sénégalais » qui a longtemps désigné tous les soldats d'infanterie appartenant à un corps spécifique de l'armée coloniale française créée en 1857 par Napoléon III et dissous au début des années 1960 pendant la période des Indépendances. De la violence de la cour d'école à celle de cette cour militaire où, le lendemain de la lettre, le 1er décembre 1944, celui qui l'écrit perdra sans doute la vie face aux soldats français qui refuseront de verser leur solde aux africains en attente de retourner chez eux notamment au Mali, en Guinée, au Burkina Faso ou encore au Tchad... A nouveau, le micro-texte, ici épistolaire, rend sensible à la fois le *continuum* historique des violences coloniales mais permet aussi d'en diffracter les occurrences afin d'en restituer l'ampleur.

Le dernier enchâssement auquel nous pouvons prêter attention concerne cette fois les didascalies. Si Pierre Letessier a montré l'importance exponentielle de la didascalie alors qu'elle a longtemps été considérée comme un élément à la marge de la dramaturgie (Letessier, 2025), c'est parce que sa pratique même a muté pour se faire désormais micro-texte et contre-voie. Les écritures contemporaines sont marquées par un usage littéraire de la didascalie qui déborde totalement de son prétendu aspect utilitaire et, dans ce domaine, Koffi Kwahulé propose des textes éminemment nourris par de longues didascalies. La parole didascalique déplace la parole dramatique et ce phénomène renverse d'ailleurs le rapport statutairement classique que les didascalies entretiennent vis-à-vis du texte en devenant non plus un agent au service de son

passage à la scène mais l'élément où siège la poétique de l'œuvre. C'est d'ailleurs souvent dans des pièces qui explorent la question du rapport de force que l'on retrouve ce phénomène. Dans ce théâtre qui investit les bas-fonds de l'âme humaine et les inimaginables violences qui l'habite, la didascalie permet de contourner l'irreprésentable (du meurtre, par exemple) en basculant dans un régime narratif qui occupe la place d'une scène dans la taxinomie canonique de l'écriture théâtrale. On pense ici notamment à *Blue-s-cat* qui est assez représentative de ce phénomène ou encore à *Misterioso-119* dont les enjeux relèvent de l'enfermement et où didascalie-récit revient à plusieurs reprises, parfois par bribes, imposant alors un rythme circulaire traduisant la claustration (Letessier, 2013 ; Mouëllic, 2009).

## « Dissé-nommer »

Comment échapper aux déterminismes imposés par l'histoire ? Comment réparer les blessures coloniales ? Est-ce possible ? Pertinent ? Cet horizon fait partie des questions soulevées par les dramaturgies afro-diasporiques aujourd'hui. Elles mettent la mémoire au cœur d'un théâtre qui lutte contre l'oubli et qui forge une place à ceux qui n'en ont pas dans la société... Pour ce faire, ces écritures ramènent sur le devant de la scène les voix marginalisées qui apparaissent alors comme des spectres. Elles le font de diverses manières. Chez Kossi Efoui, l'intertextualité domine : Shakespeare dans *Concessions*, Eschyle et Cheikh Hamidou Kane dans *lo (tragédie)*. Comme chez Koffi Kwahulé qui fait fréquemment référence au panthéon des musiques jazz, chez Kossi Efoui l'intertextualité est aussi musicale. Il convoque Jimi Hendrix dans *lo (tragédie)* ou encore Bob Marley dans *Le Choix des Ancêtres*, un texte au titre si suggestif. On peut penser aussi à la Bible et aux récits mythologiques qui vont être réécrits notamment par Caya Makhélé. Ces dynamiques font écho à la question du narratif fondateur qui est un enjeu prégnant de ces dramaturgies postcoloniales agitées par des questions d'ordre ontologique et marquées par le trauma de la violence entre êtres humains mais aussi par la nécessité de bâtir à partir sur une plaie béante.

Cette violence est centrale dans un effet de liste qui se fait jour au sein des écritures décoloniales comme celle d'Eva Doumbia. Il s'agit de nommer les victimes de la colonialité du pouvoir, du colonialisme aux violences policières contemporaines. L'autrice appelle cela « dissé-nommer » :

Il faut, il faudra faire silence.

Et puis nommer. Murmurer au vent les noms des tirailleurs massacrés à Chasselay.

Laisser le vent les emmener et les disséminer

*Dissé-nommer*

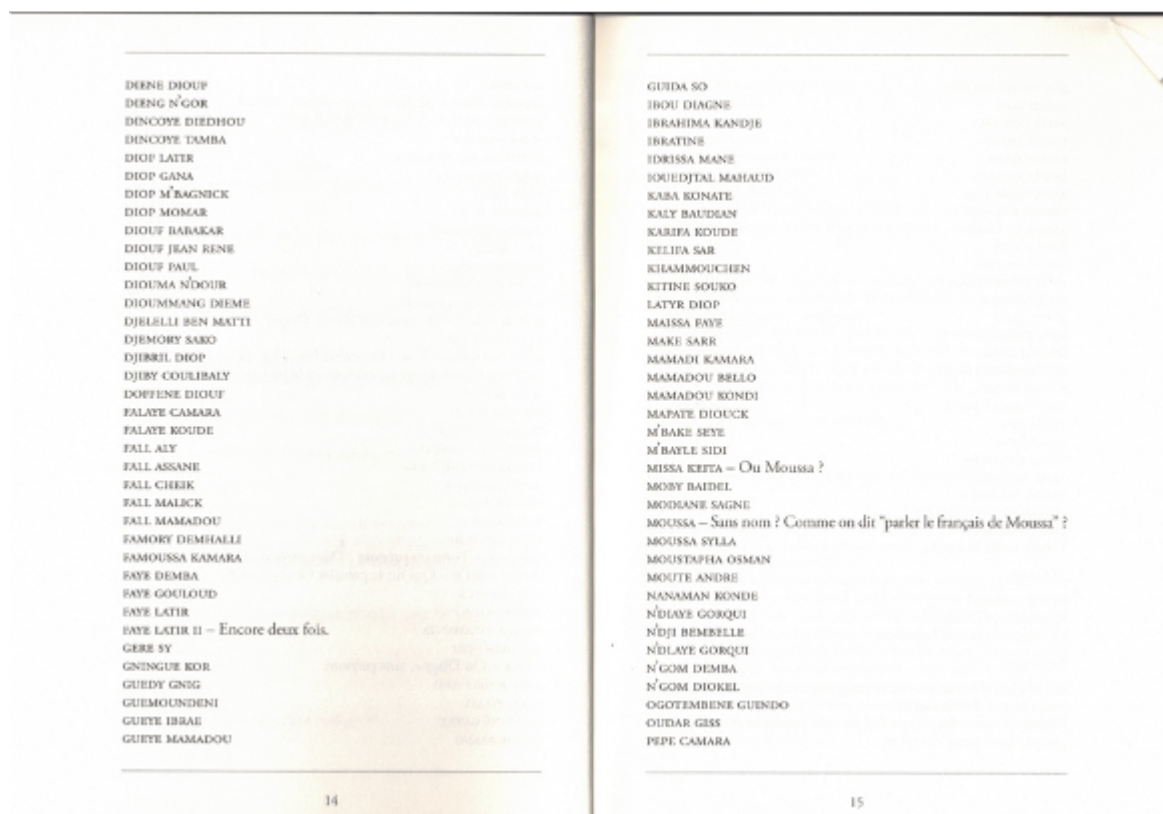
Ces noms imprécis et mal orthographiés

....

Nommer pour ré-appeler

Nommer pour ré-incarner (Doumbia, 2024, p. 12).

S'ensuit la liste des noms des tirailleurs massacrés à Chasselay en juin 1940. Ils apparaissent alors au fil des pages comme autant de voix muettes qui résonnent pourtant de manière assourdissante :



Ce procédé apparaissait déjà dans *Le lench* au travers d'« interludes » intercalés entre certaines scènes de la pièce mettant en scène l'histoire du jeune Drissa Diop qui grandit dans une petite ville de province française et qui va être confrontés avec fracas au racisme systémique qui y sévit. Ces interludes sont portés par un chœur et ont pour titre « qui sera le prochain ? ». Eva Doumbia y tire de l'anonymat, des centaines de victimes, tués lors d'interventions policières en France. S'appuyant sur les recensements de collectifs militants, l'autrice nous livre souvent l'âge et les conditions dans lesquelles ces jeunes hommes ont été tués :

## **INTERLUDE 1**

### **QUI SERA LE PROCHAIN**

Choeur :

2005

Le flic dit on a deux charlies delta et un blessé grave.

Delta Charlie Delta, Langue de policier. D-C-D pour Zied et Bouna. Les flics avinés sont assis sur les corps des enfants noirs.

Bouna, Amadou, Adama.

Alors le père de l'enfant assassiné se tape la tête contre les murs de la tombe qu'il n'arrivera pas à creuser.

Abou Bakari Tandia, Samir Abbache, Eric Blaise.

Les flics déboulent toutes sirènes hurlantes et les enfants ne comprennent pas. Ils courent, leurs coeurs affolés devant les chiens dressés à déchiqueter les corps fuyards. Les enfants n'ont pas appris pourquoi au fond de leur mémoire siège un nègre courant. Qui sera le prochain ?

2006

Eric Mourier Charlie Delta Charlie Delta Charlie D-C-D.

Fethi Traoré s'est noyé dans la Marne.

Vilhelm Covaci. Taoufik El-Amri.

Qui sera le prochain ? Un appel un voisin et voilà le prochain. Les enfants aux peaux de bronze passent par le champ du petit blanc. Les jeunes fument des joints près du train.



Qui sera le prochain ? Police. Arrête-toi ! Mais j'ai rien fait j'ai rien fait moi je passais par là je jouais au football avec mes copains. Arrête-toi je te dis.

Des individus sont en train de passer par le grillage de la centrale électrique à Clichy-sous-Bois.

Arrête-moi ! Ils courent.

Flashball à la main l'uniforme hurle avec son chien. S'ils passent par là je ne donne pas cher de leur peau.

Jonathan, Raouf et Tina 15 et 17 ans, Louis Mendy, Nelson, 14 ans, Ait Brahim Moulay, Mohammed Elmi, Joseph Randolph, Larami et Moushin.

On entend les cris.

Le flic dit qu'il faut cerner le quartier et attraper les individus localisés.

Qui sera le prochain ?

Serai-je moi le prochain ? (Doumbia, 2020, p. 12-13)

Ce procédé d'énumération accompli ce qui relève d'un monument aux morts pour les invisibles de la nation. Comme l'explique Sylvie Chalaye : « le théâtre des auteurs de la diaspora africaine ne cherche pas à rouvrir les tombes pour en respirer la pestilence, mais au contraire à partager autour de l'autel de la communion le souvenir des sacrifices en acceptant de les porter en nous et de donner sépulture à ces morts par la création » (Chalaye, 2018, p. 129).

Après avoir déplié ces quelques exemples de présences de micros-textes (de la parabole à la chanson, de la liste à la lettre...) au sein des dramaturgies d'Afrique subsaharienne francophone et des diasporas et en les associant à des gestes concrets (hybrider, incruster, enchâsser, dissé-nommer), on comprend combien l'enjeu poétique de cette modalité esthétique rejoint la question du corps. Du texte à la scène, si ces inserts peuvent parfois constituer un endroit hermétique pour le metteur en scène, l'acteur ou le public, c'est parce qu'ils sont proposés sur le principe de l'expérience sensible et dans la perspective d'un déplacement. Les paroles issues des marges ne

restent pas sagement à leur place. Elles gagnent du terrain, en empruntant les contre-voies qui permettent de décentrer le regard du spectateur.

## Bibliographie

- AANZA, Sinzo (2018). *Que ta volonté soit Kin !*. Kinshasa : Editions Nzoi/Passage(s).
- AGBEDJIDJI, Elemawusi (2019). *Trans-maître(s)*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The location of culture*. Londres : Routledge.
- CHALAYE, Sylvie (2001). *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du xxe siècle*. Rennes : PUR.
- CHALAYE, Sylvie (2026). *Marronnage créateur et geste jazz*. Paris : Passage(s).
- CHALAYE, Sylvie (2018). *Corps marron. Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*. Caen : Passage(s).
- CHALAYE, Sylvie, DECHAUFOR, Pénélope (2025). Créolisation des arts !. *Théâtre/Public*, n°257.
- CHALAYE, Sylvie, TOTH, Reka (2013). Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas : Poétiques contemporaines et oralité. *Revue d'Études Françaises*, n°18.
- DECHAUFOR, Pénélope (2026). Kossi Efoui : la poésie comme « désobéissance épistémique ». *Théâtre/Public*, n°259.
- DIAMA, Jeanne (2024). *Cousu Main. Le Pouvoir du pagne ?*. Paris : L'espace d'un instant.
- DIOUF, Penda (2019). *La Grande Ourse*. Paris : Quartett.
- DIOUF, Penda (2021). *Pistes...* Paris : Quartett.
- DISANKA, Michael (2023). *Neci Padiri*. Texte inédit.
- DODET, Cyrielle (2026). *Le poème théâtral*. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- DOUMBIA, Eva (2020). *Le iench*. Arles : Actes Sud.
- DOUMBIA, Eva (2024). *Chasselay et autres massacres*. Arles : Actes Sud.
- EFOUI, Kossi (1990). *Le Carrefour*. Paris : L'Harmattan.
- EFOUI, Kossi (2005). *Concessions*. Toulouse : Urgence de la jeune parole/Lansman.
- EFOUI, Kossi (2006). *Io (tragédie)*. Panazol : Le Bruit des Autres.
- EFOUI, Kossi (2013). *En guise de divertissement*. Texte inédit.
- EFOUI, Kossi (2013). *La conférence des chiens*. Texte inédit.
- GBEGBI, Afi (2019). *Sœurs d'ange*. Carnières : Lansman.
- GLISSANT, Edouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- GRUTMAN, Rainer (1997). *Des langues qui résonnent*. Montréal : Fides-CETUQ.
- KWAHULE, Koffi (2005). *Blue-s-cat*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- KWAHULE, Koffi (2005). *Misterioso-119*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- KWAHULE, Koffi (2025). *Panonica*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- LAMKO, Koulsy (1996). *Comme des flèches*. Carnières : Lansman.
- LAMKO, Koulsy (2010). *Celle des îles*. Paris : Acoria.
- LE PORS, Sandrine (2011). *Le théâtre des voix. A l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Rennes : PUR.

LETESSIER, Pierre (2013). Musique et didascalies dans le théâtre de Koffi Kwahulé : de la parenthèse à la béance. CHALAYE, Sylvie, TOTH, Reka (dir.). Corps et voix d'Afrique francophone et ses diasporas : Poétiques contemporaines et oralité. *Revue d'Études Françaises*, n°18, p. 187-192.

LETESSIER, Pierre (2025). *Les didascalies en question*. Arles : Actes Sud.

MAKHELE, Caya (2024). *Légende de la folle dansante*. Paris : Acoria.

MIGNOLO, Walter (2015). *La désobéissance épistémique. Rhétorique de la modernité, logique de la colonialité et grammaire de la décolonialité*. Bruxelles : Peter Lang.

MOUËLLIC, Gilles (2009). *Misterioso 119* de Koffi Kwahulé. CHALAYE, Sylvie (dir.). Fratries Kwahulé : scène contemporaine chœur à corps. *Africultures*, No.77-78.

NGUGI WA THIONG'O (2011). *Décoloniser l'esprit*. Paris : La Fabrique Éditions.

QUIJANO, Anibal (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America. *Views from South*, vol. 1, n° 3, p. 533-580.

SARRAZAC, Jean-Pierre (2012). *Poétique du drame moderne*. Paris : Seuil.

SUCHET, Myriam (2014). *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris : Classiques Garnier.