

Bonjour à tous et à toutes,

Je suis particulièrement heureuse de vous retrouver pour cette conférence dans le cadre du colloque « Crise et relance : Théâtre et performance avant et après la pandémie mondiale » organisé par l'Association canadienne de la recherche théâtrales et la Société québécoise d'études théâtrales. Et je remercie chaleureusement Catherine Tadros, Nicole Nolette et Yana Meerzon pour leur invitation à participer à cet événement international. La conférence que je vous propose aujourd'hui est l'occasion de partager le travail que je mène au sein du laboratoire SeFeA (Scènes Francophones et Ecritures de l'Altérité) de l'Institut de Recherche en Etudes théâtrales sur les corps marrons des scènes contemporaines et s'intitule :

***Le marronnage, un modèle de salut pour la création théâtrale***

Sylvie Chalaye

[Des travaux que vous pourrez retrouver dans *Corps marron. Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*, publié aux Editions Passage(s).]

\*\*\*

En dépit des interdits et de l'ordre coercitif de la plantation les esclaves ont déployé à travers les spectacles que les maîtres, pour leur plaisir, exigeaient d'eux un geste marron de résistance et d'émancipation. On retrouve cette posture marronne dans la création contemporaine afrodiasporique, d'abord avec les cultures hip-hop, puis au détour des années 1990 chez des dramaturges comme le togolais Kossi Efoui, l'ivoirien Koffi Kwahulé, le congolais Caya Makhélé, l'Africaine–Américaine Suzan-Lori Parks, les Guadeloupéennes Maryse Condé ou Gerty Dambury, et plus récemment le guinéen Hakim Bah, le congolais Dieudonné Niangouna, l'Haïtien Guy Régis Junior, les performeuse martiniquaise Rébecca Chaillon ou Véronique Kanor, ou encore un slameur d'origine antillaise, comme D de Kabal et bien d'autres artistes afrodescendants... des chorégraphes comme Bintou Dembélé, Michel Onomo ou des plasticiens comme Basquiat, Alexis Peskine, Kara Walker... Ce geste créateur de résistance marronne consiste à s'adapter, à se réinventer constamment, à ne jamais être où on vous attend, à changer d'état et au final à fausser compagnie aux attendus pour se fondre au cœur de la forêt du monde et mieux se jouer de l'ordre établi, des institutions et des héritages coloniaux. En définitive, la crise actuelle pourrait bien nous inviter à considérer les gestes

artistiques marrons qui depuis le jazz inspirent la création afrodescendante, comme modèle de salut pour la création théâtrale à venir.

Le marronnage est un geste d'émancipation en terrain dominé, une invention de liberté au cœur même de l'impossibilité. L'esclave marron est celui qui quitte la plantation et s'enfonce dans la forêt pour se soustraire à l'ordre colonial et reconstruire son monde perdu au creux de la nature. Le marronnage est un geste de salut qui passe par l'échappée, le camouflage, l'invisibilité et la reconstruction de soi. Ce marronnage héroïque, que les colons réduisaient à un retour à l'état sauvage, une dé-domestication, et c'est le sens de « El cimarrone » en Espagnol, un terme des indiens caraïbes que les colons ont repris pour l'attribuer aux esclaves qui comme les poules ou les cochons quittent l'enclos pour retourner à l'état sauvage. Ce marronnage est notamment à l'origine des peuples bushinangoué en Amazonie, les peuples de la forêt, qui descendent de ceux que l'on appelait les « nèg marrons », mais il est aussi à l'origine- des soulèvements si redoutés par les maîtres et toujours très brutalement réprimés ; c'est ce que l'on appelle le grand marronnage et dont les colons craignaient particulièrement la menace puisqu'il pouvait mettre en péril l'ensemble de la colonie, d'autant que les marrons s'alliaient aux peuples indigènes, aux Indiens, et savaient les fondations de l'organisation coloniale, entretenant la guérilla, comme se fut le cas en Nouvelle France, en Louisiane, avec les Natchez. Aussi, quand les chiens rattrapaient les marrons, ceux-ci étaient soumis à des punitions symboliques et radicales : oreilles tranchées pour ne plus entendre l'appel de la forêt, jarret ou tendon d'Achille sectionné pour ne plus se lancer dans la course vers la liberté. Mais au fil du temps, les esclaves ont développé d'autres stratégies de marronnage, un marronnage de l'intérieur, que l'on identifiait comme un « petit marronnage ». Ils construisirent au nez et à la barbe du maître, un espace de liberté dérobé, fondé sur une collusion entre les esclaves de la plantation. Cette liberté, cette reconstruction identitaire et culturelle, cette échappée à la coercition de l'intérieur a entretenu les pratiques musicales et chorégraphiques, mais aussi les pratiques d'oralité transportées au fond de la cale du bateau négrier et donné naissance à ce qui deviendra les musiques et les danses noires populaires. Ce que l'on nomme aujourd'hui le jazz en est la vibration générique qui trouvera une dimension internationale après la guerre de sécession et le détour par l'Europe avec la 1<sup>er</sup> guerre mondiale.

En s'appropriant le corps du Noir, le maître s'appropriait sa force de travail, son énergie laborieuse, mais il s'appropriait aussi le corps source de plaisir, plaisir sexuel bien sûr, mais également plaisir de divertissement. Les négriers ne manquaient pas d'apaiser leur

démangeaisons sexuelles auprès de ces corps entassés nus dans la cale, mais ils obligeaient aussi les nègres à danser et à faire de la musique sur le pont du navire, exercice physique nécessaire à la bonne hygiène de la cargaison disait-on, mais aussi moment d'amusement pour l'équipage.

Une fois sur les plantations, les jeunes esclaves les plus talentueux étaient contraints d'offrir du divertissement aux maîtres et si le tam-tam des tambours étaient interdits, car les maîtres avaient bien perçu qu'il transmettait des messages de loin en loin susceptibles de fomenter des révoltes, les esclaves à talent pouvaient concevoir des spectacles musicaux agrémentés de chants et de saynètes comiques qui racontaient des anecdotes, illustraient la vie de la plantation, les actions du maître, et flattaient les activités de la société blanche. Une tradition dramaturgique s'est ainsi construite, qui reposait sur la satire et surtout sur le faux-semblant. Les esclaves jouaient des spectacles qui en réalité se moquaient des maîtres, les caricaturaient, dénonçaient la violence et les abus, donnaient des astuces pour contrarier le travail, faire échouer certaines entreprises, organiser la fuite de ceux qui souhaitaient prendre le maquis. Mais la dimension subversive de ce théâtre musical des plantations n'était pas perçue par la société blanche, ni les maîtres, ni les visiteurs du Nord, ni les voyageurs européennes n'en percevaient le sens souterrain. Ils en restaient à l'aspect drolatique qu'ils jugeaient bénin et sans conséquence. Je vous renvoie ici aux travaux de Geneviève Fabre pour le CNRS sur le théâtre noir aux Etats-Unis. Ces spectacles déployaient avec ingéniosité et malice toutes sortes d'astuces humoristiques en s'appuyant sur les détournements de sens, les jeux de mots, les déformations articulatoires, et l'art du *signifying*, qu'a notamment analysé Henry Louis Gates comme une spécificité de la littérature africaine-américaine. Ils exploitaient également les fables africaines animalières et jouaient de toutes sortes de travestissement. Il faut rappeler ici le constat du philosophe et anthropologue Denetem Touam Bona dans « Ligne de fuite du marronnage » publié en 2018 dans *Multitudes* : « Indissociables du marronnage, les techniques de camouflage, dit-il, s'étendent à la façon dont les esclaves vrillent la langue du maître. Parce qu'il soumet le français à des variations polyphoniques, le créole peut chiffrer, coder, crypter les pensées les plus subversives ».

Or ces pratiques devaient sans cesse se renouveler, changer, pour ne pas être repérées. Le geste marron apprend à composer avec l'empêchement, la contrainte, le confinement ; marronner c'est apprendre à créer dans le pli, l'espace et le temps dérobé.

A la fin des années 1980, au moment où se déploient les pratiques hip-hop, les danses urbaines et où émerge la pensée postcoloniale un dramaturge comme Kossi Efoui, devient le

fer de lance au théâtre de cette attitude marronne qui lui paraît essentielle pour échapper aux assignations identitaires que subissent alors les dramaturges africains, notamment francophones, à qui l'institution continue de dicter la pratique artistique et de circonscrire ce que doit être l'esthétique africaine. Ce marronnage créateur, qui suppose d'avancer masqué, de ne jamais être où on vous attend pour déjouer les injonctions identitaires qui piègent les artistes racisés et les enjoins de répondre selon ce que l'ordre institutionnel souhaite d'eux, remet alors en cause la notion d'africanité.

Avancer masqué pour Kossi Efoui, c'est dit-il « [dégager un espace de liberté incroyable dans un mouchoir de poche](#) ».

Ces dramaturges ont puisé dans le marronnage une attitude créatrice alternative, et ont développé un « autre » théâtre, ni le théâtre occidental avec ses normes et ses enjeux esthétiques, ni le théâtre africain qu'il soit pensé au prisme du regard occidental et de l'idée qu'il se fait de l'Afrique ou même au prisme d'un certain regard africain nostalgique du passé perdu avec la colonisation et voulant retrouver les traditions ancestrales. Ces dramaturges rejettent toute exotisation exhibitionniste, héritée des expositions coloniales et des zoos humains. D'où par exemple la position véhémement de Dieudonné Niangouna dans sa pièce *M'appelle Mohamed Ali* :

« [Pas ce comédien noir, cet Africain qu'on attend sur scène pour venir nous divertir avec ses grossièretés africaines, ses sauvageries exotiques, son accent de petit-nègre, ses ridiculités sordides, ses démangeaisons animales, ses folklores tonitruants, ses transes endiablées. Je ne suis pas ce comédien-là. \(...\) Vous savez tout ce que vous savez de moi, mais vous ne le savez que de vous-mêmes, de vos attentes, de vos peurs, de la bête qu'on vient voir en cage... L'histoire que vous attendez n'aura pas lieu. Vos attendus l'on déjà mangée. C'est ça mon théâtre. Mon théâtre est le drame de ce qu'on veut du théâtre africain. Ce n'est pas une histoire que vous connaissez... Le temps des spectacles est passé. Même la nudité ne transmet plus la vérité. Nous allons fermer le théâtre pour ouvrir l'homme du dedans. »](#)

Ces dramaturges refusent au spectateur, tout dépaysement exotique et divertissant, mais refusent aussi les éléments dramaturgiques qu'il pourrait reconnaître comme relevant de la tradition théâtrale occidentale. Ils affirment une identité dramaturgique mouvante, délibérément insaisissable, jamais close, toujours en devenir, toujours en mutation, faite de marcottage et de créolisation. Une dramaturgie inventive et inédite, délibérément

monstrueuse, Frankenstein même, qui met en crise le spectateur, ébranle ses certitudes, ses idées reçues, renverse tout manichéisme, toute simplification.

Dieudonné Niangouna parle notamment de la nécessité de boxer la situation et aborde le théâtre comme un Kung-Fu avec le spectateur.

Ce théâtre est l'illustration même de ce que tente de définir alors Homi Bhabha dans sa pensée du post-coloniale avec le concept d'hybridité et le tiers espace, un espace de négociation, qui rejette l'opposition colon/colonisé, dominant/dominé, centre/périphérie, autrement dit l'opposition binaire, pour une voie d'invention et de dépassement, une voie créatrice alternative.

Ces dramaturges travaillent à inventer un « autre » théâtre, un théâtre singulier, un théâtre qui peut se construire au dessus des manques, des failles, des absences, et qui crée du lien entre les humains, abolit les positionnement manichéens et pense le monde autrement. Pour Homi Bhabha, c'est le processus d'hybridité qui conduit à la création de l'impensé, de l'inédit. Il dit notamment : « Le processus d'hybridité culturelle donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l'on ne peut reconnaître, un nouveau terrain de négociation du sens et de la représentation »

La poétique marronne de cet « autre » théâtre s'appuie d'abord sur le pas de côté, l'échappée, le détour, voire le détournement. C'est un théâtre qui assume la marge et retourne en valeur créative la clandestinité, « l'attitude clando » ou le « carré blanc » pour reprendre la formule de Dieudonné Niangouna, l'invisibilisation, ou encore la « case vide » pour reprendre celle de Kossi Efoui. Ou encore ce que Koffi Kwahulé appelle « l'hérésie », un théâtre acteur de sa propre contestation.

Du point de vue de l'espace, la dramaturgie marronne se donne le corps comme territoire, le corps est en effet le théâtre du drame, le théâtre des opérations, car le corps est le territoire à reconquérir, le territoire dérobé au maître et cet autre corps, le corps du rêve de l'esclave, ce corps sur lequel le maître n'a pas de prise est le corps marron, un corps puissant, protéiforme, un corps musical, vibratoire. Car « L'esclave appartient au maître, mais le maître des rêves de l'esclave est l'esclave seul » dit l'adage dans *Fama* de Koffi Kwahulé.

Il faut réécouter ici la voix de Dénétem Touam Bona dans « La fugue créatrice des nègres marrons », publié en 2016 :

« Le marronnage, dit-il, se définit comme un processus de dé-domestication, comme un ensauvagement créateur, comme une indocilité radicale. Cette indocilité se manifeste d'abord dans le corps : le marronnage est avant tout riposte inventive qui passe par des postures, des techniques corporelles, tout un savoir incorporé. Cible de la l'appareil esclavagiste, le corps est le premier théâtre d'opération, la première position à libérer, le premier droit à restaurer. La course folle du marron s'inscrit dans une culture insurrectionnelle du corps : corps à corps de la révolte, corps suicidés, corps dansants, chantants, vibrants, corps possédés. A l'origine, tout rythme est rythme d'une course : martèlement des pieds sur le sol, martèlement du cœur sous la poitrine, martèlement des mains sur la peau tendue. C'est d'abord au moyen du rythme que l'Africain déporté trace une ligne de fuite »<sup>2</sup>.

Du point de vue du temps, c'est l'imprévisibilité qui prévaut afin de rester dans l'immatérialité, d'éviter toute fixation et de privilégier l'énergie de l'improvisation. Autrement dit créer, rien dans les mains rien dans les poches, rien autre que le corps et la voix, et finalement avancer léger sans attache, sans poids.

Dénétem Touam Bona dit encore : « Par leurs gestes et mouvements virtuoses, par leur dislocation rythmique, les corps marrons s'épurent, s'effacent, se virtualisent dans le suspense d'une *blue* note indocile... » (Lignes de fuite du marronnage, 2018)

Le rapport au jazz de Koffi Kwahulé dans son approche dramaturgique renvoie à cette dimension d'imprévisibilité. Écoutons-le dans *Frère de son* ( pp. 53-54) : « Le jazz dit une chose simple : le royaume est perdu, et en perdant mon royaume, j'ai fait l'expérience qu'il n'y a rien d'immuable, que ce que je dois construire ce n'est pas l'Empire State Building, ce n'est pas la Tour Eiffel, ni une cathédrale ou une pyramide. Ce que je veux construire n'est pas de l'ordre du tangible parce que j'ai fait l'expérience de la perte. Je veux construire un édifice immatériel, qui sera toujours instable, toujours improvisé, qui ne sera pas un monument, qui ne sera pas quelque chose qui se fixe, qui se fige. Mais un édifice qui ne pourra jamais s'écrouler. C'est ce défi que porte en lui le jazz, tout le temps : j'ai perdu mon royaume, mais j'en construis un autre qui échappe à toute destruction, un royaume suspendu en dehors de toute fixité. Il sera une question perpétuelle. Je crois que c'est ce rêve-là que raconte le jazz. Et ce n'est pas seulement un rêve noir, mais un rêve humain. (...) Cette expérience de la perte fonde la communauté noire. Dépossédés de tout, les Noirs étaient en situation de mieux comprendre le monde tel qu'il est, de mieux exprimer la nécessité de construire quelque chose d'indestructible, d'insaisissable. Ils ont créé le jazz pour exprimer

l'aventure noire qui est finalement toute l'aventure humaine. C'est cette dimension du jazz qui m'émeut : comment le jazz dit l'aventure humaine, cette idée d'inachèvement, de fragilité. Faire du jazz, c'est contester ce qui est arrêté et qui semble figé à jamais. C'est un grand rire dans le monde, une faille. C'est pour cela que j'aime tant Armstrong et Dizzy Gillespie, leur rire éclatant devant ce monde qui fait tout pour oublier sa faiblesse ».

L'enjeu de cet « autre » théâtre n'est pas de construire un édifice inébranlable, une forteresse, un tombeau, mais au contraire de construire au dessus du vide en acceptant la perte, le manque l'absence, la disparition, construire en somme un théâtre funambule, un théâtre pont de liane éphémère, à transporter partout qui unit les hommes, en dépit de leurs différents et de leurs différences, tisse des liens entre les vivants et les disparus dans l'ici et maintenant, un théâtre qui se fait geste cérémoniel et mémoriel, et qui a une vraie dimension eucharistique pour reconstruire la communauté, reconstituer le maillage social, comme le fait l'art du tembé et des entrelacs dans la sculpture des peuples Businigué. La vision poétique et fantasmagorique que Dieudonné Niangouna donne de ce théâtre somnambule-funambule est intéressante à méditer : « Un somnambule qui glisse le long d'une corde à linge, mais jamais ne tombe, dit-il, et jamais ne reste debout. Il glisse sans cesse, et son périple est sans fin. Une corde rattachée aux deux infinis qui traversent le monde. Ses pieds claudiquent, plus petits que son corps léger et fourchu, le vent le harcèle, il court sans yeux le long de la corde à linge. Sans équilibre, mais jamais ne tombe, il bascule, dort en marchant, se laisse happer, se penche comme un hasard. Tandis que maman n'arrête pas d'étaler le linge sale de la famille, le somnambule passe dessus » (*Shéda*, « Songe », Carnets-livres, p. 36)

C'est pourquoi ces dramaturgies se veulent incantatoires. Elles travaillent sur le conte et la musique comme espace de reconstruction du corps social « désancré », comme le dit Dénétem Touam Bona, décousu, démantelé, démembré, et explorent un nouvel état de corps par le théâtre et la musique, un corps diasporique, reconstruit dans une choralité des voix.

« Qu'as-tu fais de ton frère ? Cette question - « Qu'as-tu fait de ton frère ? » - fonde la spécificité du théâtre en tant qu'art. Je veux pouvoir répondre à cette question si Dieu me la posait. Qu'ai-je fait de mon frère ? Ce que j'en ai fait, j'essaie d'en témoigner dans mon théâtre » dit Koffi Kwahulé.

En refusant l'enclos des identités d'assignation, en choisissant de marronner, les dramaturgies contemporaines de la Caraïbe et des diasporas africaines disent avec force la dissémination et

la perte du corps, le corps colonisé, corps brisé dans l'esclavage, mais aussi corps social pulvérisé et corps identitaire délité et confisqué par l'acculturation imposée par l'histoire coloniale. Cette question du corps social d'appartenance, démembré et perdu, se pose aussi aux afrodescendants français que la société française renvoie systématiquement à un ailleurs culturel, et contraint à se construire une identité de transmission parentale orale, faute d'une identité nationale qui ne va pas de soi dans le regard de l'autre.

Les peuples qui ont connu la dispersion du corps social et l'éparpillement identitaire, la pulvérisation ontologique, corps vaporisé que Koffi Kwahulé définit comme à l'origine de la tragédie, ont retrouvé dans la transmission orale, une force de recentrement et de ralliement et ont, par la parole, construit un territoire improbable, mais accessible, territoire refuge, espace de fuite et de reconstruction de soi. Contre toute attente, musique et oralité ont été le salut des peuples de la diaspora, victimes de la traite et déportés avec leur seul corps pour tout bagage, embarqués nus dans la soute des bateaux négriers. La confiance faite à l'homme, à son corps et à sa mémoire, plus qu'au matériel, a permis le transport en toute clandestinité des chants, des sons et des histoires.

Or les formes dramatiques contemporaines afro-caribéennes, toujours pétries d'oralité, restent plus que jamais le lieu d'expression d'une conscience diasporique, qu'elle soit héritée de l'histoire coloniale ou des migrations plus récentes. Ces expressions scéniques abordent en effet le théâtre comme un art du dépassement de la perte, un art de reconstruction et de partage, la reconstruction du royaume perdu. Mais ce royaume n'est pas une construction tangible, il a la résistance immatérielle de l'oralité et la vitalité aérienne des lianes de la forêt.

« Etre marron, c'est être forêt » rappelle Dénétem Touam Bona, en reprenant la formule de Jean-Baptiste Vidalou dans *Être forêt, habiter des territoires en lutte* publié à La Découverte en 2017. « Pourquoi, dit-il, utiliser le modèle végétal de la liane pour penser l'émergence d'un « Nous » - une communauté décloisonnée – embrassant les individus et les groupes les plus divers ? Sans doute parce que la liane dispose d'une formidable puissance d'entrelacement. Son échappée vers les cieux n'est possible que parce qu'elle compte sur les autres, parce qu'elle se mêle aux autres, tout en les entremêlant. »

La crise sanitaire nous a tous contraint à expérimenter la dissémination, l'éloignement, la dispersion, l'impossibilité du rassemblement, le démembrement du corps social et la perte de nos territoires d'appartenance. Le marronnage des dramaturgies afrodiasporiques est un

modèle de salut, car c'est un théâtre qui accepte la perte, la disparition, un théâtre qui ne se veut ni dans la nostalgie, ni dans l'innovation, ni tournée vers le passé, ni tendu vers l'horizon à venir, mais dans une économie recentrée sur le corps avant tout, une essentialité éthique et esthétique, le corps comme résonateur de la parole, nerf même de l'oralité, le corps de l'échappée, celui qui s'envole dans l'imaginaire. Le geste marron est dans un temps et un espace escamoté, donc sans perspective centrifuge, au contraire, toutes les énergies du geste marron sont centripètes, tournées vers les corps et ce qui les unit. « [Nous allons fermer le théâtre et ouvrir l'homme du dedans](#) » dit Dieudonné Niangouna. Ce théâtre marron se fait « Fabrique de cérémonie », selon la formule de Kossi Efoui et permet de reconstituer le corps social, le corps de la nuée, et de sortir de l'isolement pour à nouveau faire corps et s'envoler, rêver ensemble et déployer une force de résilience. Faute d'habiter un territoire, le marronnage apprend à habiter le temps. C'est cette énergie que devrait embrasser le théâtre de demain afin de travailler sur la vibration, la murmuration qui unit les corps de la nuée et permet de retrouver le corps social, le corps choral, autrement dit le « lyannaj » de notre humanité, l'esprit de la forêt. Car, comme le rappellent les signataires en 2009 du *Manifeste pour les « produits » de haute nécessité*, dont font partie Edouard Glissant, Patrice Chamoiseau, Olivier Pulvar et bien d'autres intellectuels de la Caraïbe : « [La dynamique du lyannaj est d'allier et rallier, de lier, relier et relayer tout ce qui se trouve désolidarisé.](#) »