

## **LA PROBLEMATIQUE DE LA CREATION ARTISTIQUE DANS *LE CRI DE L'ESPOIR* DE JEAN-PIERRE GUINGANE**

### **Résumé**

Comment produire une œuvre artistique dans un contexte de dictature où les libertés sont restreintes ? Telle est la problématique essentielle qui se dégage de la pièce théâtrale *Le Cri de l'Espoir* de Jean-Pierre Guingané, publiée en 1991 aux Editions du Théâtre de la Fraternité. Cette œuvre dramatique, dont l'action principale est la production d'un film intitulé *Ciel noir*, exprime l'engagement politique du dramaturge et apparaît comme une invitation aux créateurs d'œuvres de l'esprit à dépasser les barrières imposées par les pouvoirs politiques pour exposer leur vision et se poser en éveilleurs des consciences. L'art porte en lui-même les germes de la liberté, c'est le message porté par Jean-Pierre Guingané. Notre sujet de communication intitulé « La problématique de la création artistique dans *Le Cri de l'espoir* de Jean-Pierre Guingané » vise, d'une part à analyser comment, au travers du dialogue théâtral et grâce à certains procédés esthétiques, l'écrivain parvient à exprimer sa vision de la création artistique et, d'autre part, à étudier les aspects de l'engagement politique de l'auteur. L'analyse dramaturgique et la sociocritique nous serviront d'outils méthodologiques.

**Mots-clés :** Problématique, création artistique, engagement politique, dialogue théâtral, analyse dramaturgique.

### **Abstract**

How to produce an artistic work in a context where freedom is restricted? This is the major problem that emerges from the play *Le Cri de l'espoir* of Jean-Pierre Guingané, published in 1991 at the Théâtre de la Fraternité. This dramatic work, the main action of which is the production of a movie entitled *Dark Sky* (*Ciel noir*), expresses the political commitment of the playwright and appears as a call to the creators of the work of mind to go beyond the barriers imposed by political powers in order to expose their vision and to raise awareness. Art carries in itself the seeds of freedom, which is the message carried by Jean-Pierre Guingané. Our communication topic entitled "The issue of artistic creation in *Le Cri de l'espoir* by Jean-Pierre Guingané" aims in one hand to analyze how, through theatrical dialogue, and through some aesthetics methods, the writer manages to express his vision of artistic creation and, in the other hand, to study aspects of the author's political commitment. Dramaturgical analysis and socio-criticism will serve as analytical tools.

**Key-words:** Problem, artistic creation, political commitment, theatrical dialogue, dramaturgical analysis.

## Introduction

Dans l'histoire littéraire occidentale, la question de la création artistique a, par le passé, préoccupé nombre de théoriciens de l'art théâtral mais aussi certains créateurs d'œuvres de l'esprit qui se sont interrogés non seulement sur l'art en général mais aussi et surtout sur l'esthétique théâtrale et sur les pratiques scéniques de leur époque. Dans son livre intitulé *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached (1994) rend compte des réflexions sur cette question ayant inspiré nombre de dramaturges européens à l'instar de Luigi Pirandello et d'Eugène Ionesco qui ont fait du débat esthétique le sujet de certaines de leurs pièces théâtrales. Le champ de la création dramatique africain n'a pas échappé à ce débat. Des dramaturges négro-africains, notamment le Togolais Sénouvo Agbota Zinsou et le Franco-béninois José Pliya, ont ainsi placé au cœur de leurs pièces respectives *On joue la comédie* et *Konda le Roquet*, la réflexion sur l'art théâtral. S'inscrivant dans cette tendance de métathéâtre, le Burkinabè Jean-Pierre Guingané aborde le même objet dans sa pièce intitulée *Le Cri de l'espoir* en examinant la question de la création cinématographique dans un contexte liberticide. La fable de l'œuvre est construite en effet autour la réalisation d'un film intitulé « Ciel noir » par un jeune cinéaste, le personnage de Zida, qui se heurte à une forme de censure politique diffuse. Dans cette œuvre où il adopte la posture d'un écrivain engagé et projette sa vision de l'œuvre d'art, Guingané analyse les contraintes liées à la pratique artistique dans un contexte sociopolitique délétère, en replongeant le lecteur/spectateur dans l'atmosphère des pays africains dirigés par des régimes dictatoriaux aux lendemains des indépendances. A travers l'intitulé suivant : « La problématique de la création artistique dans *Le Cri de l'espoir* de Jean-Pierre Guingané », notre étude ambitionne de montrer comment, à travers certaines catégories dramatiques et le discours théâtral, le dramaturge parvient à mettre en lumière les entraves à la liberté créatrice. Les interrogations qui découlent du sujet peuvent être énoncées de la façon suivante : comment la construction de l'espace-temps participe-t-elle à la réflexion sur la création artistique ? Comment, au travers du discours théâtral et grâce à certains procédés d'écriture, l'écrivain parvient-il à exposer sa vision de l'œuvre d'art ? Quels sont les formes de l'engagement politique de l'auteur qui transparaissent en filigrane dans l'œuvre ? Ces questions seront étudiées à l'aune de l'analyse dramaturgique et de la sociocritique.

### 1. L'espace-temps comme entrave à la liberté créatrice

L'espace et le temps constituent des catégories essentielles du texte théâtral. Qu'il soit art de spectacle vivant ou littérature dramatique, le théâtre s'inscrit nécessairement dans un lieu et une durée bien déterminés. Aller au théâtre, selon Michel Pruner, « c'est prendre place dans un espace aménagé à cet effet. Mais c'est également entrer par effraction dans un autre espace, celui de la fiction » (Pruner, 2009 : 45). Cet espace fictionnel, narratif ou dramatique, entretient une relation étroite avec le temps. Anne Ubersfeld précise que l'espace au théâtre est aussi un « espace-temps : défini dans son extension, il l'est aussi dans sa temporalité » (Ubersfeld, 1996 : 49), rejoignant ainsi la conception philosophique de Mikhaël Bakhtine (1987) qui emploie plutôt le concept de chronotope pour désigner la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, la fusion des indices de spatialité et de temporalité en un tout indivisible et concret.

D'une façon générale, les signes spatio-temporels se trouvent inscrits dans le texte dramatique, dans les didascalies et/ou à l'intérieur des échanges verbaux des personnages. Et, il existe souvent, entre l'espace-temps et les autres catégories esthétiques que sont les personnages et l'action, un rapport interactif qui induit une fonctionnalité exploitée à diverses fins par les dramaturges. Dans son interaction avec les autres catégories dramatiques, l'espace-temps peut se révéler euphorique ou dysphorique. Dans *Le Cri de l'espoir* de Jean-Pierre Guingané, il fonctionne plutôt de manière dysphorique et se pose en obstacle à la réalisation de l'action dramatique.

### 1.1. Dysphorie spatio-temporelle

Le dramaturge campe la fable de la pièce dans une atmosphère de malaise profond qui déteint sur la psychologie des personnages, surtout Zida, le héros qui semble entretenir une relation conflictuelle avec l'espace-temps. La dysphorie spatiale s'exprime aussi bien au travers des éléments didascaliques que des échanges verbaux des personnages. Les indices de spatialité et de temporalité apparaissent dès les premières scènes d'exposition, notamment à travers la didascalie locative qui plante le décor de la pièce. La scène d'ouverture se déroule ainsi, un matin, dans une « grande salle de conférence » où se trouve « une foule déjà installée. Doglo, Directeur du Protocole d'Etat, prépare le public à accueillir M. le Ministre. On voit dans la salle, au milieu de la foule, des personnes en uniforme. Un garde visiblement bien armé surveille l'entrée ». (Guingané 1991 : 7)

Si l'espace dramatique de la salle de conférence en lui-même, tel que décrit dans la didascalie initiale semble, au premier degré, ne porter aucune signification particulière, les types de personnages qui s'y intègrent ainsi que les actions et gestes évoqués renseignent à la fois sur l'imminence d'un événement capital mais aussi et surtout sur les éléments qui fondent le caractère dysphorique du cadre. L'événement se trouve être le lancement, par le pouvoir en place, de « l'Année Internationale à Application Nationale du Cinéma en Terre paisible de la République Démocratique, Populaire et Libérale de Ganguila » (Guingané, 1991 : 25).

L'annonce, faite par M. Le Ministre, agit comme le ressort qui enclenche les mécanismes de l'action principale centrée sur la production du film intitulé « Ciel noir ». Elle informe aussi sur le lieu de déroulement de l'action, en l'occurrence l'imaginaire « Terre paisible de la République Démocratique, Populaire et Libérale de Ganguila » dont la salle de conférence close, présentée dans la scène d'exposition n'est qu'une représentation métonymique. La dénomination ironique et antiphrastique de cet espace contraste fortement avec son climat oppressant et les actions violentes qui s'y déroulent. La mise en relief typographique de la première lettre du substantif « République » et celles des épithètes postposées « Démocratique, Populaire et Libérale » souligne ce contraste et apparaît comme un procédé satirique.

Contrairement à ce que laisse entendre cette accumulation adjectivale, l'imaginaire pays du Ganguila ne semble posséder aucun attribut d'une république démocratique. En effet, les types de personnages assumant des fonctions politiques, les hommes armés, symboles d'un régime militaire, le confinement contraint de la foule, instrumentalisée pour répéter des slogans à la gloire du Guide Eclairé, les violences verbales et policières ainsi que les arrestations arbitraires qui s'y déroulent impunément, constituent des indices d'un espace dictatorial et liberticide, d'un univers de tragédie sans issue pour les personnages. Le dialogue ci-dessous entre le personnage de Zozo, un portefaix, vêtu de haillons, conduit contre son gré dans la salle de conférence et le personnage de Doglo, le directeur du protocole d'Etat, est assez illustratif du climat de malaise et de terreur qui caractérise cette république.

« **Zozo** : Pardon Monsieur, je voulais...

**Doglo** : Qui est cet imbécile ? Comment t'appelles-tu ?

**Zozo** : Zozo, Monsieur !

**Doglo** : Et bien mon cher Zozo, au sortir d'ici, tu iras en prison pour trois mois. Juste ce qu'il faut pour que tu perdes ton emploi. Ainsi, tu apprendras que je ne suis pas Monsieur tout court mais Monsieur le Directeur du Protocole d'Etat.

[...] Gardes ! (*Trois personnes en uniforme se dressent dans la salle*). Veuillez à l'exécution de mes instructions car je vois qu'il cherche à m'attendrir. Dès qu'il aura fini de gueuler avec les autres, vous l'embarquez.

**Les Gardes** : Bien, M. le Directeur du Protocole d'Etat. A vos ordres !

**Zozo** : Je ne cherche pas à vous attendrir [...] Mais, moi, ce matin, j'ai dit à mes enfants que j'allais voir au marché si je peux avoir quelques sacs à porter contre un peu d'argent.

En cours de route, les policiers m'ont obligé à monter dans leur camion avec les autres camarades... et ils nous ont amenés ici... »

(Tableau I, Scène 1, pp. 8-14.)

Cet échange révèle que le simple fait de n'avoir pas précisé la fonction du chef de protocole constitue pour Zozo, repris de justice et personnage archétypique du peuple miséreux et opprimé, un délit grave, un crime de lèse-majesté puni d'une peine d'emprisonnement. La charge retenue contre lui, notamment les « *propops subversifs* », l'espace carcéral extra-scénique évoqué dans le discours ainsi que l'injonction faite au « *Parquet de l'inculper* » dénotent l'abus de pouvoir et de position dominante, l'instrumentalisation de la police et de la justice aux ordres du pouvoir exécutif qui participent tous du mal-être des personnages. De même, à travers le jeu des pronoms (Vous vs Tu) entre Zozo et Doglo, se lit le rapport de force qui s'établit entre ces deux personnages de classes sociales différentes. Le premier, au bas de l'échelle, est la victime toute désignée du second, en haut de la hiérarchie et appartenant à la classe privilégiée qui outrepassa ses droits. Aussi les affirmations de Doglo concernant la « totale liberté d'expression » dont bénéficient les citoyens détonnent-elles avec l'incarcération du personnage de Zozo qu'il ordonne. Une injonction aussitôt mise en exécution par les gardes qui « empoignent Zozo par les bras. On le traîne dehors sous les acclamations du reste de la foule » (Guingané, 1991 : 14). Les verbes « empoigner et traîner » employés dans cette didascalie kinésique révèlent bien la violence contenue dans cet acte.

En outre, le musellement de la presse, mise au service de la propagande politique, exacerbe le tragique de l'espace du Ganguila. « La radio peut avoir un rôle d'information et d'éducation. Mais de plus en plus, elle devient un instrument de lavage de cerveau », déplore le personnage de Fatou, (Guingané, 1991 : 49). L'opposition induite par la conjonction de subordination « mais » dans cette réplique permet de mettre en exergue le rôle d'endoctrinement que joue désormais la radio au détriment de ses fonctions essentielles. De plus, la figuration du village de Zida décrit dans la première scène du deuxième tableau comme un espace de misère, de famine et de tragédie humaine, notamment le suicide rapporté du personnage absent de Dabouri conforte le caractère inconfortable et conflictuel de l'espace.

Même si les éléments de temporalité sont difficilement repérables dans le texte, tous ces faits indiquent que le temps dont il s'agit ici est celui de l'autocratie et ses corollaires. A l'analyse, le chronotope dans la pièce renvoie implicitement aux heures chaudes des dictatures militaires dans les pays africains après les indépendances jusqu'aux années 1990.

On le voit, les signes qui sous-tendent la dysphorie de l'espace-temps ressortissent au système politique et au mode de gouvernance au Ganguila. Ce cadre s'avère un opposant au désir de l'actant sujet de réaliser son film inspiré du quotidien de ses concitoyens.

## 1.2. Chronotope antagonique

Le caractère dysphorique du chronotope le place d'emblée en position d'antagoniste dans le déroulement de l'action dramatique. Il s'érige en effet en obstacle principal qui empêche l'intention du jeune cinéaste de se concrétiser. Ce dernier entretient dès lors une relation conflictuelle avec l'espace-temps. Son projet de réalisation du film « Ciel noir » qui n'est qu'une métaphore de la République du Ganguila, elle-même stylisation d'espaces référentiels autocratiques, est confronté à la censure politique. Le scénario du film, centré sur « les conditions de vie de plus en plus pénibles des masses paysannes dans notre pays... » (Guingané, 1991 : 55), met en abyme les réalités vécues à l'échelle de la pièce par les personnages. L'emploi métonymique du vocable « Ciel » qui renvoie à l'espace du Ganguila et la connotation péjorative qui découle de l'adjectif de couleur « noir » renvoyant « aux ténèbres primordiales », au « deuil, à la chute vers le Néant » (Chevalier & Gheerbrant, 1982 : 671), autorise à penser qu'il s'agit d'une allusion à la situation sociopolitique invivable et de l'expression du désespoir du peuple soumis au joug de la dictature. « ...Noir d'orage ou de colère à force d'entendre les coups de fusil qu'on ne cesse de tirer sous les tropiques pour

étouffer cris et murmures ? », s'interroge Bernard Dadié dans sa préface à la pièce (1991 : 5). La vive réaction du personnage de Zouari au sujet du titre du film dans la réplique suivante renforce cette idée : « Quel titre macabre ! Où voyez-vous un Ciel noir vous, dans notre pays ? » (Guingané, 1991 : 67). Cependant, on pourrait inférer, en replaçant la pièce dans son contexte particulier sahélien, que « ciel noir » connote l'espoir d'une pluie imminente censée mettre fin à une longue période de sécheresse et de souffrances des masses paysannes.

Outre son titre jugé « macabre », le scénario du film est qualifié de « subversif, anti-gouvernemental et sans intérêt » et son auteur, accusé d'être un « agent espion des puissances étrangères, un ennemi du Guide Eclairé de la Nation » (Guingané, 1991 : 121). A travers son discours, typique des régimes totalitaires et coercitifs, le directeur de cabinet lui reproche de ne pas être un militant du parti au pouvoir et de ne pas assister aux réunions politiques. En conséquence, le scénario est censuré et déclaré indigne de recevoir les subventions de l'Etat. Le verdict sans appel de Zouari indique que le personnage principal est confronté à des forces oppressantes, antagonistes qui tentent d'empêcher sa libre expression artistique. Il s'engage alors dans la quête d'un producteur pour son film. Cette quête agit sur l'espace dramatique déjà fortement corrodé par la présence des signes aussi bien verbaux que non verbaux qui le composent. Il éclate alors en plusieurs lieux où le héros tente de trouver la liberté créatrice. L'histoire, commencée ainsi dans une salle de conférence anonyme, va investir d'autres espaces tels que le village du couple Zida/Fatou, lieu de cristallisation de la misère du peuple, la scène de répétition et de tournage d'un film, apparue un moment comme une lueur d'espoir avant de se muer très vite en espace d'échec du projet de Zida, M. Bernard, le producteur potentiel s'étant révélé aussi « un agent de la censure officielle » et enfin la maison du couple Zida/Fatou, espace euphorique devenu espace de douleur pour le personnage principal au moment de son arrestation.

Le cadre du Ganguila est ainsi vécu par le personnage de Zida, non seulement comme un espace d'échec, mais aussi comme une spatialité d'oppression, d'absence de liberté de production, de crainte et de tourments. Ces sentiments s'expriment au travers des propos suivants du personnage de Fatou : « Mais tu sais que nous risquons nos vies et celles de nos parents et amis ? Mes amies m'ont raconté des choses inimaginables qui sont arrivées à des personnes qui n'ont pas voulu se conformer aux désirs de ces ogres » (Guingané, 1991 : 110). Cet énoncé traduit implicitement les menaces de mort à l'égard des opposants ou encore les exécutions sommaires, caractéristiques de ce pays fictif, devenu une prison à ciel ouvert. L'emploi de la métaphore hyperbolique « ogre » pour désigner le régime en place, assimilé ainsi au personnage effrayant des contes de fées, au monstre sanguinaire qui vampirise ses propres enfants, étaye le sentiment d'insécurité et d'angoisse ressenti par le peuple opprimé.

Quant aux souffrances physiques et mentales dont est porteur l'espace, elles trouvent leur justification dans le harcèlement sexuel dont Fatou, l'épouse de Zida, considérée comme une monnaie d'échange, est victime mais aussi dans l'arrestation de Zida, commanditée par le personnage de Zouari, Directeur de cabinet.

« [...] Pendant toute cette scène, deux tableaux se déroulent sous les yeux du public. En fond de scène, Monsieur le Directeur de Cabinet au téléphone. On amplifiera, si besoin est, sa voix. En avant-scène, des acteurs miment, en silence, l'arrestation de Zida, qui se fera dans la plus grande brutalité possible. Des flics battent sauvagement Zida et Fatou crie à s'arracher les cheveux ».

(Tableau IV, Scène 4, p. 120.)

Il ressort de la didascalie ci-dessus, mime de son arrestation arbitraire et musclée, les violences policières aveugles subites par le personnage principal dont le corps se mue en un espace de sévices et de supplices. Ainsi, c'est dans la corporéité, « l'espace égocentrique », « la portion d'espace qui entoure l'individu et où toute pénétration est ressentie par lui comme une violation, un empiètement » (Laliberté, 1998 : 138), que l'oppression s'éprouve. La dictature ne s'exerce plus seulement à travers le rejet du scénario du film, à travers la privation de liberté de création, mais également dans les

atteintes aux fondements mêmes de l'être du personnage, devenu un corps martyrisé et meurtri, puisqu'au dénouement de la pièce, il se retrouve entre la vie et la mort avec « les deux bras cassés et une côte brisée » (Guingané, 1991 : 124). La violation de l'espace corporel du personnage de Zida a pour conséquence celle de son espace intérieur, son espace de créativité, dont la finalité est de briser sa résistance, de l'atteindre en son moi profond et de le contraindre à un choix cornélien : renoncer à la réalisation de son film ou offrir le corps de son épouse en échange. Même dans la douleur, le personnage résiste et rejette toute compromission.

Le marchandage dont Fatou, l'épouse, est l'objet constitue également pour elle, une forme de violation de son espace intérieur, exacerbée par la scène d'arrestation violente de son conjoint qui lui inflige une douleur à la fois physique et psychologique exprimée au travers des cris inhumains qui jaillissent des tréfonds de son être.

Par ailleurs, le discours théâtral s'inscrit dans une situation d'énonciation de « ici et maintenant » avec l'emploi du présent énonciatif qui actualise les événements vécus par le personnage. Cette temporalité présente accentue le malaise ressenti par le héros qui semble vivre les faits au moment où ils se déroulent.

Tant que le personnage principal reste dans cet espace privatif des libertés, il évolue d'échec en échec avant de rencontrer une association politique opposée au régime en place et qui accepte son scénario, remplissant ainsi la fonction d'adjuvant. Vers la fin de la fable, il se retrouve dans un ailleurs non représenté, un pays voisin qui sert de cadre de tournage au film. Par opposition à la République du Ganguila, cette terre étrangère, espace virtuel, s'affiche comme un lieu euphorique plus propice à l'expression de la liberté créatrice et dans lequel le désir de l'actant sujet se réalise : la création du film.

On s'en aperçoit, les paroles et les actions sont en étroite corrélation avec les conditions ou les situations d'énonciation, avec l'espace-temps dans lequel elles sont proférées et/ou réalisées. Les obstacles auxquels se heurte Zida, la censure politique diffuse qui frappe son film prennent leur pleine signification dans l'inconfort de cet espace-temps et participent ainsi à la construction du sens dans la pièce de Guingané, tout comme le dialogue théâtral au travers duquel l'auteur expose sa vision de la création artistique.

## **2. Le dialogue théâtral comme moyen de réflexion autour de la création artistique**

Mime d'une parole dans le monde, le discours théâtral est défini par Anne Ubersfeld comme « l'ensemble des signes linguistiques produits par une œuvre théâtrale » (1996 : 185). Ce discours se présente soit sous la forme d'un dialogue entre les personnages, soit sous la forme d'un monologue. On le sait, dans une œuvre théâtrale, l'auteur ne s'exprime pas directement, son message est médiatisé par la voix et le corps des acteurs/personnages. Cependant, bien souvent, du fait de la double énonciation qui caractérise le théâtre, peut se profiler derrière la voix des acteurs/personnages, celle du dramaturge. Celui-ci peut, au travers de ses personnages, et dans une visée didactique ou satirique, laisser transparaître sa vision du monde et prendre position sur tel ou tel sujet sociopolitique, esthétique, littéraire ou dramatique.

Le dialogue théâtral, tel que construit dans la pièce *Le Cri de l'Espoir*, véhicule implicitement la vision du dramaturge Guingané sur la création artistique, entendue comme une œuvre née de l'imaginaire d'un créateur, animé d'un souci de beauté et de plaisir, grâce à une technique, à une stylisation, à un savoir-faire. Outre les échanges verbaux des personnages, c'est par le truchement du procédé du « cinéma dans le théâtre » que le dramaturge présente sa conception de l'œuvre d'art.

### **2.1. « Cinéma dans le théâtre » ou le mélange des langages artistiques**

L'expression « cinéma dans le théâtre », telle que nous l'employons ici peut être comprise comme une technique de composition dramatique construite sur le modèle du théâtre dans le théâtre cher à

Pirandello ou à Ionesco, et qui consisterait soit à inclure, sous forme d'enclave, dans l'œuvre théâtrale une séquence de tournage filmique, soit à centrer le sujet de la pièce sur la création cinématographique. C'est la démarche adoptée par Jean-Pierre Guingané dans sa fiction dramatique.

L'auteur centre non seulement sa réflexion sur l'acte de création cinématographique en se servant de l'art théâtral, mais encore, il revisite la technique du théâtre dans le théâtre sous la forme du procédé du « cinéma dans le théâtre » en incluant dans sa pièce une scène de tournage et le scénario du film intitulé « Ciel noir » dont la production constitue la fable de la pièce *Le Cri de l'espoir*, comme nous l'avons déjà indiqué. Le sujet de la pièce se retrouve ainsi réfracté à plusieurs niveaux de fiction : un premier niveau relatif au lancement de l'année du cinéma dans la scène d'exposition, un deuxième niveau lié à la scène de tournage du film au Tableau IV, un troisième niveau centré sur le scénario du film « Ciel noir ». Tous ces éléments s'insèrent dans la fiction dramatique qui offre ainsi différents jeux scéniques imbriqués les uns dans les autres. Nous pouvons alors arguer que la pièce théâtrale de Guingané se présente sous la forme d'un « métadiscours » qui mélange deux langages artistiques : le théâtre et le cinéma au moyen desquels il exprime sa conception de l'œuvre d'art qui devrait allier diverses expressions artistiques. L'image, essence même du septième art, plus expressive et à valeur universelle, est plus accessible à la grande masse analphabète et possède un impact indéniable qui peut conduire à une prise de conscience. A ce titre, elle pourrait être mise au service des signes linguistiques pour produire un effet perlocutoire sur le public spectateur et/ou lecteur, provoquer en lui la distance critique, caractéristique du théâtre de Bertolt Brecht, afin de le mobiliser à l'action.

En concevant sa pièce comme une confluence de plusieurs langages, le dramaturge convoque également au déroulement du drame la figure de l'artiste. S'inscrivant dans la tradition théâtrale de Pirandello ou de Ionesco, il procède à la mise en abyme de l'instance créatrice, notamment le personnage du cinéaste qui agit comme son propre reflet, un délégué qui lui permet de montrer, d'une part, le parcours semé d'embûches d'un artiste confronté à des forces extérieures aliénantes, d'autre part de traduire sa vision de la fonction de l'œuvre d'art. A travers l'itinéraire de son personnage, il met en question le rôle social de l'art et mène une réflexion globale sur la création artistique à travers le questionnement suivant : quelles sont les exigences de la création cinématographique ? Quelle est la finalité de l'œuvre d'art dans la société ? Quel devrait être le rôle d'un créateur d'œuvre de l'esprit ?

Pour Jean-Pierre Guingané, une œuvre artistique devrait toucher le public, quel qu'il soit en tenant compte de son goût. Cette position se lit dans la réplique suivante du personnage principal :

« **Zida** : Et alors ? Faut-il passer par Polytechnique pour comprendre le langage de l'image ? La force du cinéma est de pouvoir toucher autant l'analphabète, comme vous dites, que l'intellectuel. C'est pourquoi justement, les scénarii doivent être concis et éviter de s'encombrer d'images gratuites ».

(Tableau IV, scène 1, p.107)

Cette réflexion sur le contenu et le format des films ainsi que sur leur réception par le public, analogue au commentaire du personnage du Spectateur sur la fonction et l'efficacité du théâtre au dénouement de la pièce *On joue la comédie* du dramaturge Sénouvo Agbota Zinsou, met en lumière l'une des exigences de l'œuvre artistique : celle de rencontrer l'horizon d'attente du public en traduisant ses réalités et ses aspirations profondes. « ... Je pense que le cinéma doit aider à éveiller les consciences. Je suis sûr que Ciel noir tel qu'il est sera aimé de tous nos paysans parce qu'ils s'y retrouveront. Ils y verront leurs problèmes, leurs préoccupations. Pour ça, il n'y a pas d'autre langage que l'image », énonce-t-il. (Guingané, 1991 : 108). Par-là, Zida revendique clairement sa position d'artiste progressiste qui veut contribuer au changement positif dans sa société. Comme le poète Aimé Césaire, il affiche sa volonté d'être le porte-voix des sans voix, la « bouche des malheurs qui n'ont point de bouches ».

La vision de l'art cinématographique ainsi projetée intègre aussi bien l'art théâtral que toutes les autres expressions artistiques. Une œuvre de l'esprit, selon la conception de Guingané, devrait traduire sur le plan de l'imaginaire les réalités sociales, politiques et économiques, en s'inspirant du vécu quotidien des populations. L'acte créateur est ainsi appelé à modeler et à transformer le monde. Sa finalité devrait consister à inviter à une réflexion globale sur la société et son devenir, du fait de son « caractère visionnaire qui lui permet d'être à l'avant-garde de la prise de conscience collective » (Guingané, 1990 : 7). Ce faisant, l'artiste devient le témoin de son temps et s'impose une vie d'ascèse.

## 2.2. Ascèse et fonction testimoniale de l'artiste

Par l'entremise de son double littéraire, Guingané met en exergue la fonction de tout créateur d'œuvre de l'esprit. Par son refus de tout compromis et de toute compromission, même au prix de sa vie, le personnage de Zida incarne l'idéal artistique de l'auteur qui assigne à l'artiste un rôle testimonial. « J'essaie de témoigner de mon temps », affirme le personnage principal de la pièce (Guingané, 1991 : 66). A l'image du héros pour lequel l'écrivain semble établir un code de conduite, tout artiste devrait réunir en lui certaines qualités telles que le professionnalisme, la pugnacité, l'intégrité morale et la persévérance pour s'attaquer aux systèmes politiques oppresseurs. Il lui faudrait résister aux orages, aux torrents contraires, se battre contre vents et marées pour donner vie à son œuvre et à ses convictions, en dépit des entraves, de la censure politique ou des contraintes économiques. C'est seulement à ce prix que le créateur peut conquérir la liberté d'expression et atteindre son but. Nous sommes d'accord avec Bernard Dadié, lorsqu'il invite, dans sa préface, l'artiste à créer en dépit de toutes les forces antagonistes :

« La création en soi, ne porte-t-elle pas l'idée de liberté ? Limitation des forces extérieures à l'art ? Antagonisme qui peut être porteur de création plus haute, car ces forces ne peuvent empêcher de créer. Un artiste crée malgré tout. Sous tous les cieux, et singulièrement sous le ciel africain, l'espace de liberté de créer est à conquérir chez soi et en soi, moins peut-être en bravant de façon matérielle – ainsi la crue d'un torrent – les limites arbitraires qui auraient été fixées à l'inspiration qu'en trouvant l'équivalent artistique, la force spirituelle plus haute qui donnera à l'œuvre toute sa force d'expression. C'est une ascèse qui fait arriver à un langage essentiel ».

Le film « Ciel noir », qui « se veut un grand cri d'espoir » (Guingané, 1991 : 96), un « rai de lumières traversant les ténèbres », est ainsi produit nonobstant la censure politique et procure à son auteur la récompense du « premier prix du Festival de Cinéma de Venise », de même que la pièce *Le Cri de l'Espoir* de Guingané reçoit le Grand Prix 1990 de la Semaine Nationale de la Culture du Burkina Faso. La gloire artistique ainsi conquise compense-t-elle les sévices corporels subis par le héros ? Toujours est-il que la reconnaissance ainsi obtenue par le film s'offre comme un retournement de situation qui consacre l'échec des plans du Directeur de Cabinet, Zouari, commanditaire des violences physiques subies par le personnage principal, et donne lieu à une récupération politique. Sa posture au dénouement de la pièce est assez illustrative de ce coup de théâtre : « Monsieur le Directeur de Cabinet s'écroule, évanoui, pendant que Zoma s'enfuit à toutes jambes. Le Ministre surpris, ouvre de grands yeux » (Guingané, 1991 : 127). Sa chute et son évanouissement peuvent s'interpréter comme l'insuccès des tentatives de bâillonnement et la désagrégation des multiples barrières imposées à la création artistique par les pouvoirs politiques et/ou économiques, des limites arbitraires, des forces antagonistes.

Sous-jacente à cette projection du parcours de l'artiste créateur dans l'univers du texte dramatique, c'est la posture d'artiste politiquement engagé adoptée par le dramaturge Guingané qui se lit en filigrane dans la pièce.



### 3. Les aspects de l'engagement politique du dramaturge

La notion de littérature engagée réfère à une forme d'exercice de responsabilité de la part de l'écrivain aux plans moral, idéologique ou politique, à l'égard de la société. L'engagement confère à la littérature la faculté de prendre part au débat collectif et d'influer positivement sur le cours des événements, sur la vie des individus et des sociétés. Il lui assigne « un devoir d'intervention directe dans les affaires du monde et pour enjoindre donc l'écrivain à quitter la posture d'isolement superbe qui était, par excellence, celle du purisme esthétique » (Denis, 2005 : 31). L'engagement fait de la figure de l'écrivain, le défenseur des valeurs sociales, morales et universelles.

La littérature négro-africaine francophone a été marquée dès ses débuts par la notion d'engagement. On se souvient de la poésie de la Négritude dans les années 30, du roman engagé des années 50, caractérisé par la dénonciation des abus du système colonial, ou de celui des deux premières décennies des indépendances qui exprime la désillusion des peuples africains face à la gouvernance des nouveaux dirigeants. Si pendant la période coloniale, le théâtre est resté en marge de cet engagement, la liberté retrouvée après les indépendances va permettre aux dramaturges d'inscrire leurs productions dans ce mouvement de dénonciation et de revendication politique et sociale, étant entendu que « plus que toute autre création artistique, le théâtre apparaît comme la tribune par excellence de l'expression des expériences sociales, de la culture, de la diffusion des idées et de la vision des peuples, avec un pouvoir subversif assez significatif sur les consciences » (Akakpo, 2015 : 361)

Jean-Pierre Guingané s'intègre dans ce mouvement et adopte la posture d'un écrivain engagé en construisant sa fable sur fond de satire des nouveaux pouvoirs politiques aux commandes des pays africains aux lendemains des indépendances jusqu'au début des années 1990. Le contexte sociopolitique dictatorial et liberticide dans lequel l'action principale se déroule permet à l'auteur de l'inscrire dans la tendance du théâtre de désenchantement et d'exprimer son engagement qui se manifeste dans la pièce sous deux formes essentielles: la satire sociale et la critique politique.

#### 3.1. De la satire sociale

Le premier aspect de l'engagement de l'auteur, la satire sociale, s'origine dans la peinture faite des conditions de vie difficiles des populations du Ganguila avec comme point de focalisation le village des parents des personnages principaux, Fatou et Zida. L'auteur dramatique présente l'image d'une société décadente, sans repères où règnent la misère, la violence sous toutes ses formes, l'arbitraire et où l'homme est soumis aux forces politiques asservissantes. L'exemple le plus frappant est celui du système sanitaire du pays qui végète dans un état de déliquescence totale, avec des pénuries de médicaments dans les dispensaires et le difficile accès aux soins de santé. Cette situation, à tout point de vue catastrophique, a pour conséquence la démission des agents de santé qui désertent leurs postes de travail, abandonnant les patients à leur triste sort. L'incapacité des autorités à assumer leurs responsabilités engendre en définitive des tragédies humaines telles que celle du personnage de Dabouri, un paysan ruiné et dépressif, qui finit par mettre fin à ses jours :

« **Koalin** : Dabouri avait deux femmes et six enfants. Or avec la sécheresse, il n'a rien récolté comme nous tous d'ailleurs. Dabouri n'avait personne pour lui venir en aide...

**Séoni** : Et, puis, il était trop fier pour accepter d'aller mendier chez les autres.

**Koalin** : Il a dû vendre tous les animaux qu'il possédait, mais cela n'a pas suffi. Il y a dix jours, il a été trouvé le Commandant pour lui expliquer sa situation. Celui-ci lui aurait répondu que tout le monde était dans la même situation, que les sacs de mil qu'il voyait empilés dans le magasin étaient réservés à l'alimentation des troupes militaires pendant les manœuvres de fin d'année. Quand Dabouri est revenu chez lui, il a attendu la nuit pour se pendre dans sa case ».

(Tableau II, Scène 1, p.43.)

Ce tableau donne à voir les malheurs de Dabouri, personnage absent de la pièce mais figure archétypique de la misère et du désespoir, au même titre que Zozo, et dépeint assez bien le sombre climat social dans lequel les personnages évoluent.

Le dramaturge dénonce également la corruption et les déviances morales qui corrodent la société du Ganguila à travers le personnage de Zouari dont il révèle la concupiscence. En effet, en faisant de l'épouse de Zida, un objet de tractation et de chantage, en mettant en œuvre des stratégies sordides pour la conquérir, le Directeur de cabinet révèle la bassesse de son esprit.

« M. Zida, vous avez une très belle femme, adorable même. [...] Décidez-la à sortir avec moi. Un soir seulement et le lendemain votre dossier sera au Ministère des Finances pour exécution », dit-il sans vergogne avant d'ajouter : « Ah, ma petite Fatou, je te croquerai comme une pomme de ma Provence bien aimée. Je te consommerai et comme les autres (geste brusque), je te jetterai ». (Guingané, 1991 : 101, 120)

Par sa convoitise de la femme d'autrui, son abus de position dominante, le personnage de Zouari se présente comme le symbole du délitement des valeurs morales cardinales qui caractérise la société fictive du Ganguila. Ce même personnage n'hésite pas à offrir des pots-de-vin au Directeur de la Sûreté Nationale pour le récompenser de l'arrestation de Zida et des sévices corporels qui lui ont été infligés. En réalité, par cette sombre peinture, c'est l'image à peine stylisée des sociétés africaines modernes que projette ainsi l'écrivain, tout en fustigeant les dérives autocratiques aux fins d'induire une prise de conscience et de contribuer en conséquence au changement des mentalités.

### 3.2. De la critique politique

La seconde forme d'engagement de l'écrivain perceptible dans la pièce est relative à la critique politique. Celle-ci se révèle d'abord à travers le type de régime en place dans la République du Ganguila, dirigée par un Guide Eclairé, son « Excellence Kiragambidi » au pouvoir depuis « quinze ans » et qui cumule plusieurs fonctions et titres ronflants au contenu vide, notamment ceux de : « Chef de l'Etat, Père de la Nation, Président Fondateur et Secrétaire Général du Parti Démocratique pour le Progrès dans la Paix, Président de la République, Président du Conseil des Ministres, Ministre de la Défense et de la Sécurité Intérieure, Ministre des Finances » (Guingané 1991 : 25). La dénomination du Président (Guide Eclairé), le cumul des titres ainsi que la durée de son mandat rappellent étrangement la situation des dictateurs africains et apparaissent comme un procédé comique dont se sert le dramaturge pour fustiger le messianisme politique et tourner en dérision les régimes de parti unique dans les pays africains au cours des deux premières décennies des indépendances jusqu'à la vague des conférences nationales des années 90. Ces systèmes se caractérisent par la concentration de tous les pouvoirs dans les mains d'un seul individu autoritaire. Quant au messianisme politique, sans être vraiment conceptualisé, il résulte de la volonté de certains dirigeants aspirant à un pouvoir despotique et à vie, que généralement ne leur confèrent pas les urnes mais qu'ils veulent légitimer.

Souvent, cette volonté rencontre la crédulité de populations dont la conception du pouvoir politique est que ceux qui y parviennent ne le doivent qu'à leur destin ou à Dieu. Ces hommes seraient donc des « envoyés du ciel » pour conduire les hommes et leur apporter le bonheur. En sorte que, en dehors d'eux, il n'y aurait pas de salut pour leurs peuples.

(Akakpo, 2015 : 156)

C'est cette pensée messianique que le dramaturge critique à travers la figure grotesque et prégnante du « *Guide Eclairé* » qu'il affuble de tous les titres ronflants déjà évoqués.

Généralement, pour parvenir à leurs fins, ces autocrates usent de divers artifices notamment la politique de la terreur tel qu'elle apparaît dans la réplique suivante du personnage de Zouari : « ... Vraiment, j'ai eu peur quand ils criaient "Vive le Président". [...] On peut tout se permettre dans notre

beau pays. Une seule exception : ne jamais se comparer au Guide ! Autant se suicider... [...] Il n'y a que Monsieur le Président qu'il faut acclamer ». (Guingané, 1991 : 17) L'interdiction doublée de la menace de mort qui l'accompagne est l'expression évidente du mythe qui entoure le Guide, de la déification de sa personne et de l'angoisse qu'il suscite même chez ses proches collaborateurs contraints de faire attention à leurs paroles, faits et gestes au risque d'être sacrifiés sur l'autel des intérêts du dictateur. L'instrumentalisation de la presse à des fins d'endoctrinement apparaît de même comme un moyen de gouvernance sous ces régimes liberticides. Et, c'est à juste titre que les personnages de Zida et de Fatou formulent leur inquiétude au sujet de la radio devenue un élément de propagande politique, « de lavage de cerveau, un moyen d'agression ou d'abrutissement » (Guingané, 1991 : 48-49) du peuple.

Les différentes scènes d'arrestations arbitraires, de violence aussi bien physiques, verbales que psychologiques mises en exergue dans la pièce participent également de la satire politique. La situation politique du pays est si délétère qu'elle fait affleurer à la mémoire du vieil Adou, père de Fatou et ancien combattant, les souvenirs atroces de la guerre et des exactions commises dans les camps de concentration nazis.

« **Adou** : Tous ces cris à la radio me rappellent 1938. J'étais encore sergent dans le bataillon des tirailleurs sénégalais, comme on nous appelait, à Marseille. On entendait des cris semblables à la radio des Allemands, mais on était loin de se douter de ce qui se préparait. Des millions d'hommes y ont laissé leur vie. Le plus terrible, pour moi, ça n'a pas été les deux ans de prison que j'ai passés dans les camps nazis, mais tous mes amis que j'ai perdus ».

(Tableau II, scène 2, p. 50)

Le témoignage de l'ancien combattant souligne la gravité de la situation et suscite chez les personnages un sentiment de crainte, de révolte et un pessimisme profond. Le contexte sociopolitique du pays est ainsi assimilé à celui d'avant la Seconde Guerre Mondiale, précisément à l'année 1938. L'évocation de ce référent historique et l'allusion à la tragédie de l'Histoire que constitue l'holocauste juif, trahit la volonté du dramaturge de dévoiler la violence politique et de montrer par-là son engagement en faveur de la démocratie et de la liberté créatrice. Le dénouement de la pièce, qui change le cours de l'intrigue en faveur de Zida, est assez illustratif de cette position de l'écrivain qui met sa pensée et son art au service de la cause des opprimés.

## Conclusion

En conclusion, nous pouvons retenir que dans sa pièce, *Le Cri de l'Espoir*, Jean-Pierre Guingané s'interroge sur la création artistique et donne sa vision de l'œuvre d'art et du rôle de l'artiste. Pour lui, le créateur d'une œuvre de l'esprit doit être au service de son peuple, et son œuvre doit refléter les réalités sociales en répondant aux aspirations des masses populaires. De ce fait, l'artiste se fait porte-parole, porte-voix des sans-voix et éveilleur des consciences. Pour parvenir à cette finalité, il devra réunir en lui certaines qualités telles que la persévérance et l'intégrité morale. C'est seulement à ce prix qu'il pourra vaincre les forces extérieures oppressantes et donner vie à son œuvre. Guingané se sert de l'art théâtral comme vecteur d'un discours autoréférentiel centré sur l'art et se pose lui-même comme un artiste engagé aux côtés de son peuple. En définitive, à travers *Le Cri de l'Espoir*, le dramaturge exprime sa perception optimiste du devenir de la création artistique. L'art porte en lui-même les germes de l'espoir et de la liberté créatrice. Tel semble être le message du dramaturge.

## Références bibliographiques

- Abirached, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard.
- Akakpo, R. A. (2015). *La dramaturgie de rupture chez Sénouvo Agbota Zinsou et José Pliya*. Thèse de Doctorat, Université d'Abomey-Calavi, Ecole doctorale pluridisciplinaire « Espaces, Cultures et Développement », 510 p.
- Bakhtine, M. (1987). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard « Collection Tel ».
- Camus, A. & Bouvet, R. (sous la direction de), (2016), *Topographies romanesques*. [www.openeditions.books](http://www.openeditions.books). doi : 10.4000/books.pur.38336. Consulté le 15 octobre 2017.
- Denis, B. (2005), « Engagement littéraire et morale de la littérature », in *L'engagement littéraire : (Cahiers du Groupe φ - 2005)*, 31-42. Rennes : Presses universitaires de Rennes, <http://books.openedition.org/pur/30038>. doi :10.4000/books.pur.30038., consulté le 17 mai 2017.
- Guingane, J. P. (1991). *Le Cri de l'Espoir*. Ouagadougou : Editions du Théâtre de la Fraternité.
- Guingané, J. P. (juillet-août 1990). De Ponty à Sony : représentations théâtrales en Afrique. In *Notre Librairie Théâtre/Théâtres*, n° 102, 6-11.
- Ionesco, E. (1954 & 1958). *Les chaises* suivi de *L'Impromptu de l'Alma ou le caméléon du berger*. Paris : Gallimard.
- Laliberte H. (1998). Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique. In *L'Annuaire théâtral*, n°23, 133–145, doi:10.7202/041350ar. consulté le 16 décembre 2017.
- Pirandello, L. (1977). *Six personnages en quête d'auteur* In *Théâtre complet I* (Sous la direction de Paul Renucci), 993-1081. Paris : Editions Gallimard.
- Pliya, J. (1997). *Nègrerrances*, suivi de *Konda le Roquet* et de *Concours de circonstances*. Paris : L'Harmattan.
- Pruner, M. (2009). *L'analyse du texte de théâtre*. Paris : Armand Colin.
- Servoise-Vicherat, S. (09 | 2009). Responsabilité de l'écrivain au présent et engagement « présentiste ». *Marges*. URL : <http://marges.revues.org/545>. doi : 10.4000/marges.545. Consulté le 03 novembre 2017.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le Théâtre I*. Paris : BELIN.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le Théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris : BELIN.
- Zinsou, A. S. (1972). *On joue la comédie*. Paris : RFI, (Grand Prix du Concours théâtral interafricain).