

S'exposer au théâtre : l'émergence de dramaturges sénégalaises

Myriam MALLART BRUSSOSA

Universitat de Barcelona

mmallart@ub.edu

<https://orcid.org/0000-0001-9199-4546>

Resumen

Tras la independencia de su país, son pocas las senegalesas que han escrito teatro en francés. El nuevo milenio es testigo de un cambio poco sustancial, aunque prometedor. Este trabajo propone una panorámica de la dramaturgia femenina en Senegal: interroga los motivos de esta falta de implicación y examina cómo, en un contexto poco propenso a la exposición pública, cada creadora se expone a su manera. Algunas actrices optan por la escritura al no encontrar papeles que las convenzan. Así mismo, novelistas o poetisas se aventuran en la dramaturgia para alcanzar un público más amplio y, excepcionalmente, alguna hace del teatro su ámbito predilecto de creación. Todas ellas participan en la reescritura del rol de la mujer mediante personajes femeninos rompedores y nada victimistas.

Palabras clave: Famew Camara, Penda Diouf, cuerpo, dramaturgas, *sutura*.

Résumé

Depuis l'indépendance de leur pays, peu de Sénégalaises ont écrit en français pour le théâtre. Un changement peu substantiel, quoique prometteur, se profile pour le nouveau millénaire. Ce travail propose une vision panoramique de la dramaturgie féminine au Sénégal ; il interroge les causes de ce manque d'implication et examine comment dans un contexte peu enclin à l'exposition publique, chaque créatrice s'expose à sa manière. Des actrices ont opté pour l'écriture, ne trouvant pas de rôles convaincants; des romancières et poétesses se sont aventurées dans la dramaturgie pour toucher un plus large public; et, exceptionnellement, des écrivaines ont fait du théâtre leur domaine de prédilection. Toutes participent à la réécriture du rôle de la femme à travers des personnages féminins rebelles et non victimistes.

Mots clé : Famew Camara, Penda Diouf, corps, dramaturges, *sutura*

Abstract

After independence, few Senegalese female authors have written theatre plays in French. In the new millenium, however, there began a new tendency, maybe not very substantial, but that seems to be promising. This article offers a panoramic vision of female dramaturgy

* Artículo recibido el 17/09/2023, aceptado el 30/10/2023.

in Senegal. It examines the causes of this lack of involvement and explores how in a context not very inclined to public exhibition, each author exposes herself in her own way. Actresses have opted for writing when they cannot find engaging roles; novelists and poets have ventured into dramaturgy to reach a wider audience; and, exceptionally, women writers have made theater their favourite area of creation. All of them participate in the rewriting of the role of women through groundbreaking and non-victimist female characters.

Keywords: Famew Camara, Penda Diouf, body, female playwrights, *sutura*.

1. Introduction

Choisir comme sujet d'étude les dramaturges sénégalaises s'est vite révélé un chemin plein d'embûches. D'emblée, un article de 2011 faisait le fatal constat de leur absence et rappelait que le théâtre sénégalais de langue française n'a jamais été un lieu d'épanouissement pour les femmes (Mbaye, 2011). De plus, selon d'aucuns, le théâtre sénégalais connaît une crise depuis plus d'une dizaine d'années et n'a que peu participé au renouveau du genre contrairement à d'autres pays africains (Chalaye, 2004). Cette récession qui succède à une période glorieuse de théâtre au Sénégal n'a pas favorisé l'émergence d'une écriture féminine. Ainsi, l'annonce de Mbaye augurait-elle un espace textuel et scénique déserté; mais elle sous-tendait aussi l'espoir d'une prise de conscience de ce vide et de l'engagement d'une nouvelle génération d'autrices. En effet, « l'absence » signalée par Mbaye n'est pas synonyme de néant. Bien qu'elles soient peu nombreuses à s'être aventurées à écrire pour le théâtre, elles méritent d'être nommées, rappelées, découvertes, étudiées. Poétesses, comédiennes, romancières, cinéastes ou simplement dramaturges, elles ont toutes perçu l'importance de la scène. Bravant ce vide, elles ont osé contribuer à le combler et ont défié cette absence d'écritures auxquelles s'identifier. Or, comme l'affirme Dominique Traoré (2015 : 148) : « Être femme de théâtre en Afrique relève parfois d'une gageure » et, ceci, quel que soit le métier qu'elles y pratiquent. De nos jours, être actrice, productrice, metteuse-en scène n'est pas aisé au Sénégal.

« Défi », « gageure », sont les mots qui décrivent le mieux chacune des entreprises de ces femmes. Désirer écrire pour le théâtre, c'est rêver d'exposer ses mots, de les rendre publics, interprétables; c'est imaginer un texte – un univers – pour des lectrices et des lecteurs, mais aussi pour des actrices et des acteurs, spectatrices et des spectateurs; et songer à des décors, des gestes, des lumières. Écrire une pièce au Sénégal, c'est aussi s'exposer, se dénuder – voire s'exhiber. En tout cas, c'est être courageux. Selon Chalaye et Traoré (2015 : 10), « les femmes occupent une place importante dans le paysage théâtral africain qu'elles ont conquise de haute lutte ». Chacune avec ses armes, ses bagages, ses passions a trouvé sa place dans une généalogie encore à faire et que ce travail prétend initier. Or, cette histoire des dramaturges sénégalaises sera embryonnaire, parce que l'écrire c'est se confronter aux livres épuisés, introuvables ou à

consulter à l'Université de Dakar. C'est redécouvrir les limites des nouvelles technologies, mais douter de leur mirage du tout-savoir. C'est constater la vérité d'une béance qu'aucune politique culturelle n'est parvenue à recoudre, à soigner. Or, nombreuses limitations de ce travail s'érigent en miroir du manque de visibilité de ces créatrices. Elles n'ont pas toutes laissé de traces suffisantes pour un moteur de recherche. D'autre part, construire cette histoire a aussi supposé de renoncer aux spectacles d'écoles, d'associations, d'amants du théâtre que ce même moteur de recherche proposait. Mais s'abstenir de s'y référer ne signifie pas oublier qu'il existe au Sénégal un théâtre périphérique dynamisé par des femmes.

En 2002, Aminata Sow Fall fit le rêve d'une écriture dramaturgique féminine au Sénégal. Au tournant du siècle et alors âgée de 61 ans, elle passait le flambeau à Ramata, la protagoniste trentenaire de sa nouvelle *Sur le flanc gauche du Belem*. Dans le texte, ce rêve semble presque fantasmagorique car loin de la réalité. En effet, le portrait que la nouvelliste fait du théâtre « officiel » au Sénégal n'est pas des plus reluisants. En suivant Aminata et à l'aide de différents travaux (Camakulu, 2004; Fall, 2019; Mbaye, 2011), nous interrogerons dans la première partie de ce travail les raisons de ce vide d'autrices, de ce manque de visibilité. Les conditions dans lesquelles se trouve le théâtre au Sénégal, son édition, ses politiques culturelles sont autant de bâtons dans les roues que les taux d'alphabétisme. Mais le principe de pudeur – *sutura* – s'ajoute à cet engrenage défavorable. Comme une bouée de sauvetage, Sow Fall trace les lignes d'une possible écriture dramaturgique féminine. Elle donne des pistes, inspirée sans doute par d'autres « enfants terribles » du théâtre africain francophone (Chalaye, 2004).

La généalogie de « femmes terribles » du théâtre au Sénégal se souciera d'abord de retrouver les traces de celles dont la passion de la scène les a menées à l'écriture. En effet, depuis quelques années, des comédiennes se sont aventurées à la création dramaturgique afin de pallier un manque de rôles satisfaisants. Mais c'est aussi par nécessité de faire entendre leurs pensées, leurs expériences qu'elles se sont risquées à dévoiler leurs mots, leurs voix, leurs corps. Leurs textes ne sont pas publiés, bien que la répercussion de certains de leurs spectacles ait traversé les frontières.

Finalement, nous suivrons des romancières, poétesses ou simplement dramaturges ayant choisi de mettre leur plume au service de la scène, ne serait-ce parfois que pour la création d'une unique pièce. Ces œuvres – souvent épuisées ou introuvables – sont les premiers jalons d'une littérature écrite du théâtre au Sénégal. Seuls les textes de deux femmes d'une même génération sont actuellement sur le marché éditorial : celles de la poétesse et romancière Mame Famew Camara (1984) qui écrit depuis le Continent et de la dramaturge Penda Diouf (1981) qui le fait depuis l'Hexagone. Leurs œuvres, ouvertement féministes et traversées par des questions d'identité et d'oppression, font la part belle à des femmes noires et « racisées » qui s'éloignent de l'image stéréotypée de victimes. C'est cette image de « femme-roc » – titre d'un roman de Camara – que nous nous proposons finalement d'analyser, en tenant compte de la portée

politique des ouvrages de deux autrices qui écrivent pour être lues, mais aussi vues et entendues dans des contextes différents.

2. *Sur le flanc gauche du Belem* : le rêve d'Aminata Sow Fall

« Ils s'en foutent. Faut croire que, pour eux, le ventre est plus important que la culture » s'indigne le comédien-directeur artistique du Grand Théâtre contre le ministre dans la nouvelle *Sur le flanc gauche du Belem* d'Aminata Sow Fall (2002, 15). Dans cette narration fortement scandée de dialogues – sorte de clin d'œil au texte dramaturgique –, la célèbre romancière aborde la question de la précarité dans laquelle vivent les compagnies de théâtre au Sénégal. Elle y met en scène les déboires d'une troupe qui ne va pas sans rappeler celle du Théâtre national Daniel Sorano de Dakar, inauguré en 1965 sous l'égide du président Léopold Sédar Senghor. La « clarté éblouissante et la majestueuse solennité » de la façade de ce Grand théâtre qui promet « au visiteur un univers de magie et de contemplation » (Sow Fall, 2002 : 9) contraste avec le désordre tant du bureau du régisseur que d'une administration qui se désintéresse du monde culturel du pays. En effet, prête à voyager pour jouer le soir même une pièce à Abidjan, la compagnie n'échappe pas au bon vouloir de l'administration, puisqu'elle reste dans l'attente d'un chèque promis par le ministère afin d'assurer les frais du déplacement, chèque qui n'arrivera pas à temps.

Dans son état des lieux sur le théâtre africain moderne et contemporain francophone, Mwamba Camakulu (2004 : 35) arrive au même constat de cette « pauvreté », dans un pays où l'adoption de la scène à l'italienne « n'a pas été suivie par les infrastructures adéquates en matière de bâtiments et d'équipements techniques ». Le théâtre s'est ainsi trouvé « privé de subventions » et manque « d'initiatives étatiques et privées qui pourraient favoriser la professionnalisation des métiers du théâtre et l'existence de troupes permanentes ». Dans un tel contexte, pourquoi écrire des œuvres dramaturgiques si celles-ci ne trouveront que difficilement les moyens pour être mises en scène, alors qu'il s'agit de l'essence même de cet art ? Cette question qui hante Mwamba Camakulu et Marouba Fall (2019), pose clairement le lien entre texte et scène, mais dévoile aussi la détermination des gens du monde du théâtre pour créer des œuvres capables de toucher une population non élitiste, ne parlant pas toujours le français¹, dans des espaces en marge des réseaux officiels, c'est-à-dire, selon Marouba Fall, loin de cet espace de type occidental qui, au Sénégal :

[...] ne draine plus les foules, éloigné qu'il est des agglomérations
où grouillent les masses populaires dont la maîtrise du français est

¹ Au Sénégal, le français est la langue officielle du pays comme l'indique l'article 1 de la Constitution du 7 janvier 2001. Malgré la mise en place en 2003 d'une politique pour introduire les autres langues nationales, « force est de reconnaître le maintien du statut privilégié du français du moins dans l'organisation du système éducatif du Sénégal et dans l'espace éditorial et médiatique. Le wolof demeure une langue véhiculaire nationale et sur ce plan il a supplanté le français et son expansion semble irréversible » (Niang Camara, 2014 : 2).

tout à fait approximative, et cloîtré qu'il est au Théâtre National Daniel Sorano, [...] cadre prestigieux qui, à l'occasion, abrite les cérémonies officielles de l'État (Fall, 2019 : 15).

Mais le théâtre souffre aussi de difficultés éditoriales puisque « peu de pièces manuscrites sont réellement éditées, malgré la création des Nouvelles Éditions Africaines en 1972 ». Ce manque de traces écrites « a été une des raisons de la mise en cause de l'existence d'un théâtre africain » (Durand, 2018 : 15-16) et rend encore plus difficile de découvrir ces œuvres et donc leur possible mise en scène. Et, même lorsqu'elles ont été éditées, la difficulté pour obtenir les textes révèle la déficience de la politique éditoriale et les difficultés des maisons d'éditions, liées en grande partie au manque de lectrices et de lecteurs. Toutefois, il serait erroné de percevoir la pénurie de publications de textes théâtraux comme un désintérêt pour ce genre. En effet, au Sénégal, « de toutes les activités culturelles, le théâtre, sous ses diverses formes, semble se tailler la part du lion [...] les troupes théâtrales foisonnent : elles naissent, vivent et meurent, certaines parfois l'espace d'un matin, laissant derrière elles une riche moisson de pièces (Camakulu, 2004 : 29). Le théâtre est bien vivant au Sénégal et des auteurs du pays s'aventurent même au-delà des frontières nationales sans avoir besoin d'éditeurs. Néanmoins, le hiatus qui existe souvent entre un théâtre officiel et « amateur » est ce qui fait dire à certains² que le théâtre sénégalais qui, avant même son indépendance et surtout dans les années 60-80 avait porté de grands noms de dramaturges au-devant de la scène, connaît depuis plus d'une dizaine d'année une crise. Alassane Seck Guèye (2013), journaliste de l'hebdomadaire *Le Témoin* dénonçait l'agonie de la dramaturgie au Sénégal, faute de dramaturges. D'ailleurs, dans son essai *Le Syndrome de Frankenstein* (2004), Sylvie Chalaye propose un répertoire de dramaturges contemporains – enfants terribles du théâtre africain francophone et véritables innovateurs du genre – dans lequel elle ne cite qu'un seul artiste sénégalais : la comédienne Maïmouna Guèye et son œuvre *Souvenirs de la Dame en noir*, créée en 2003. Or, c'est une femme qu'elle nomme, alors même qu'au Sénégal, dans ses heures de gloire, le théâtre ne s'est que peu décliné au féminin.

À ce sujet, en 2011, Alioune Mbaye a publié un article intitulé « L'Absence de femmes dramaturges au Sénégal » dans lequel il tente de comprendre les raisons de ce vide. Se basant sur *La Bibliographie de la littérature sénégalaise écrite* de Raphaël Ndiaye, travail publié en 1989, Mbaye constate que la production féminine sénégalaise privilégie certains genres comme le roman, la poésie et les nouvelles; et ceci, au détriment d'autres, tels l'essai ou le théâtre. Un seul nom de dramaturge femme est cité dans l'article : celui de Marie Ndiaye, auteure en effet de plusieurs pièces de théâtre dont une est même entrée dans le répertoire de la Comédie française en 2003, *Papa doit*

² Ce sont les propos que tiennent certains acteurs comme Ismaïla Cissé en 2013 ou Kader Diarra en 2021.

manger, publiée aux éditions de Minuit. Or, l'unique exemple auquel il se réfère peut d'emblée surprendre si on tient compte du fait que l'autrice en question est née en France où elle a grandi et, qu'en outre, elle a souvent souligné sa méconnaissance de la culture sénégalaise comme elle l'affirmait en 2009 :

J'ai été élevée dans un univers 100 % français. Dans ma vie, l'origine africaine n'a pas vraiment de sens – sinon qu'on le sait à cause de mon nom et de la couleur de ma peau. Bien sûr, le fait d'avoir écrit des histoires où l'Afrique est présente peut paraître contradictoire. Je suis allée deux ou trois fois en Afrique, c'est un lieu qui m'intrigue, me fascine aussi, car je sens que j'y suis radicalement étrangère (Ndiaye, 2009 : 2).

Ainsi, toujours selon Mbaye, la seule pièce qui serait répertoriée dans la *Bibliographie* de Raphaël Ndiaye (1989) est celle de *Hilda* que Marie Ndiaye n'a pourtant publiée qu'en 1999. Même si la bibliographie utilisée date, force est de constater que le théâtre d'expression française au Sénégal s'est majoritairement écrit au masculin. En effet, le catalogue de pièces de théâtre africain en langue française conservées à la Théâtrothèque Gaston Baty et élaboré en 1996 le confirme. Alors qu'une trentaine d'auteurs et plus de 60 œuvres provenant du Sénégal y sont inventoriés, une seule pièce écrite par une femme y est répertoriée. Il s'agit de *La ligne de crête* de Jacqueline Scott-LeMoine (1923-2011), texte republié en 2007 par la maison d'édition de Dakar Le Nègre International.

Aussi, dans la nouvelle *Sur le flanc gauche du Belem*, le choix d'Aminata Sow Fall de mettre en scène les désirs d'une jeune documentaliste du Grand Théâtre d'écrire une pièce peut d'emblée surprendre. Ramata, une femme moderne qui a fait des études de littérature comparée, rêve en effet d'écrire un texte sur son célèbre ancêtre Amari dont l'histoire avait longtemps été chantée par une « multitude de griots [...] dans la tradition des grandes solennités qui honorent le flambeau allumé jadis par les héros » (Sow Fall, 2002 : 16). Si la documentaliste entreprend d'honorer la mémoire de son arrière-grand-père, ce n'est pas dans le but de poursuivre une démarche similaire à celle des auteurs de théâtre africain qui, au tournant des indépendances, ont récupéré des héros de leurs histoires nationales³. En effet, ces pièces historiques à la visée contestataire, souvent jouées dans le théâtre de Daniel Sorano dans un contexte de prise de conscience nationaliste, remettaient en cause le pouvoir colonial en mettant en scène des rois résistants qui s'élevaient en symboles des luttes de libération (Diop, 2004). Or, selon Mbaye, à l'époque où des Sénégalaises comme Mariama Bâ ou Aminata Sow

³ Il s'agit de pièces comme *Les Amazoulous* d'Abdou Anta Kâ (1972) qui recrée la vie de Chaka, roi des Zoulous entre 1816 et 1828 et par le biais duquel « l'auteur met en garde les gérants des indépendances africaines très enclins à la mégalomanie » (Bassidiki, 2009 : 119). Ce même personnage sera repris en 1984 par Marabou Fall dans *Chaka ou le Roi visionnaire*. Cheik Aliou Ndao dans sa pièce *Le Fils de l'Almamy* reconstruit, quant à lui, la tragédie du souverain guinéen Samory Touré.

Fall commencèrent à prendre la plume, ce théâtre historique battait son plein, ce qui expliquerait en partie leur désintérêt pour le texte dramaturgique :

Ce monde de violence, fait de guerres et de conquêtes, était loin de la sphère dans laquelle évoluaient les femmes-écrivains qui ont préféré, en cette période, raconter, dans des romans, des recueils de nouvelles et de poésie, leurs états d'âme et analyser le rôle qu'elles jouaient dans la société pour secouer les carcans du passé afin de « conscientiser » leurs lecteurs sur les interdits et les tabous à transcender. Et cela se poursuit encore de nos jours (Mbaye, 2011 : 212).

Cependant, à travers le personnage de Ramata, Sow Fall imagine une écriture féminine dramaturgique de l'histoire capable de prendre ses distances avec la tradition masculine. Effectivement, pour sa protagoniste, il ne s'agit pas de récupérer un héros de l'histoire, ni même de revendiquer le rôle des Tirailleurs sénégalais lors de la Première Guerre Mondiale car selon elle « c'est de l'histoire déjà écrite où les humbles n'ont pas de place, même s'ils ont été vaillants » (Sow Fall, 2002 : 37). Ce travail de mémoire qu'elle relie à celle de son peuple, n'est pas fait d'exploits, de guerres, de défaites ou victoires; au contraire, « c'est une histoire de lien et d'amitié [...] C'est la poésie de la communion. C'est l'humain en toute noblesse » (Sow Fall, 2002 : 38). À travers son personnage, Sow Fall rêve d'une nouvelle écriture théâtrale alors même qu'elle invite ses consœurs à s'approprier l'espace dramaturgique, sans complexes. Cette aspiration s'insère dans une démarche à l'œuvre à partir des années 90 où se produisent, selon Chalaye, des écritures qui se tournent « vers le reste du monde, et ont abandonné les limites étriquées des nationalismes d'antan pour se penser hors du Continent » (Chalaye, 2004 : 13). En effet, comme le constatent Chalaye (2004) et Fiangor (2002), les années 90 ont supposé un véritable renouveau du théâtre africain francophone avec l'apparition d'une nouvelle génération d'auteurs qui s'attaque aux formes dramatiques et s'engage « dans une écriture de la rupture qui chahute la langue française, mais aussi les structures narratives et dramaturgiques en osant le parasitage et l'hybridation » (Chalaye, 2004 :11).

Or, l'une des particularités de cette dramaturgie est la mise en scène de la traversée : « cette expérience culturelle et psychique qui structure l'histoire de l'Afrique contemporaine » (Chalaye, 2004 : 53). De ce fait, l'histoire d'Amari et du Belem est bien celle d'une traversée dans le temps et l'espace, de 1896 à 1919 et même au-delà, du Sénégal à la Martinique, en passant par la France. D'autre part, ces écritures théâtrales se construisent aussi sur l'idée de perte, d'absence, de manque, de vide, de trou et mettent « en scène des revenants », comme Amari (Chalaye, 2018 : 22). Ce vide, Sow Fall l'évoque lorsqu'elle fait dire à son narrateur...

[qu']Amari n'avait rien dit de son travail à bord des navires ou sur la terre ferme [...] Amari ne racontera jamais (ô jamais de la vie !) la misère morale qu'il lui était arrivé de partager dans les

plantations avec des gens dépouillés de tout – jusqu’à leur âme – ; condamnés à trimer éternellement sans jamais espérer voir le bout du tunnel (Sow Fall, 2002 : 24).

C’est pourquoi la romancière imagine la possibilité de combler ce silence au moyen de l’écriture d’une pièce de théâtre. Fodé, le comédien, émerveillé par la création de Ramata, lui propose alors de la mettre en scène et de jouer le rôle de son ancêtre et elle, celui de la femme qu’il épousa. Cependant, c’est hors du Grand théâtre qu’il en projette la représentation. En effet, ce sont « les pieds dans l’eau » et donc près du Belem que ce « ballet somptueux » devrait avoir lieu (Sow Fall, 2002 : 39). Ainsi cette nouvelle écrite en 2002 est-elle aussi bien le reflet du mal-être d’un théâtre qui cherche d’autres lieux, d’autres moyens pour s’exposer qu’une sorte de plaidoyer aux femmes de prendre les plumes pour occuper un espace de parole que l’histoire leur a refusé.

Traditionnellement, en effet, le théâtre – sphère publique – s’est érigé en un lieu d’hommes et ce n’est que tardivement que la femme comédienne est apparue sur la scène en Afrique noire francophone car, « miroir de la société, le théâtre, dans sa conception et sa réalisation, reflète une bonne partie des structures, de la philosophie et de l’éthique sociales » (Fall, 2019 : 218). Au Sénégal, pays majoritairement musulman, c’est la pudeur « qui a fait que, pendant longtemps, les femmes se trouvaient exclues des scènes et leurs rôles joués par des hommes travestis et maquillés » (Mbaye, 2011 : 211). Il faut toutefois préciser que c’est lors de la mise en place du système colonial que les femmes ont progressivement intégré la sphère privée. Toutefois, après les indépendances, la littérature a perpétué l’image d’une femme africaine confinée au foyer et dans des rôles secondaires de mère, sœur et épouse (Fall-Sokhna et Thiéblemont-Dollet, 2009 : 7). C’est ce que constatait déjà Marouba Fall en 1984, l’un des premiers écrivains sénégalais à mettre la femme au-devant de la scène avec sa pièce *Adja la militante du GRAS* (1987) :

Au théâtre, quand elle y est représentée, la femme apparaît rarement en tant que personnage autonome, responsable de son destin, capable de décision et partant pouvant influencer l’action dramatique. Elle est presque toujours l’ombre d’un autre personnage et n’a de valeur qu’à cause des rapports qu’elle a avec ce dernier : le héros d’ordinaire (Fall, 1984 : 37-38).

Au moyen de ces rôles, elles devenaient des figures garantes de cette pudeur qui, d’après Mbaye, a fortement entravé la présence de femmes dans les métiers de la scène. Cette « pudeur » qui tente de traduire le terme *sutura*, provenant de l’arabe, signifie discrétion ou respect de la vie privée. En principe, ce précepte touchait aussi bien femmes et hommes, mais selon Mills, il s’est peu à peu féminisé (Mills, 2011 : 1-3). D’après Ismaël Moya, dans la société wolof, la morale de *sutura* est à la base des relations sociales :

Faire preuve de *sutura* consiste à ne pas révéler ou mentionner publiquement toute chose à même de déconsidérer ou d'accuser une autre personne (ses défauts, ses faiblesses, etc.) afin de laisser paraître uniquement ce qui la rend respectable et favorise les bonnes relations. La discrétion vise à faire ce qui est beau (*rafèt*) c'est-à-dire à préserver les apparences conformément à un idéal de bonne entente et de paix. Aucune erreur, aucun problème, aucun conflit ne doivent être portés explicitement à la connaissance publique ni même abordés directement. Le *sutura* n'est pas tant lié à l'honneur qu'à la honte potentielle : ce qui importe est la préservation des apparences. La honte est prédiquée sur l'exposition publique : seule une chose négative exposée publiquement est source de déshonneur (Moya, 2015 : 185-186).

Le *sutura* implique donc une réserve de la parole qui affecte principalement les Sénégalaises, réticentes à parler dans l'espace public, ce qui provoque leur silence médiatique : « Tout un ensemble de facteurs parfaitement combinés 'fabriquent' le silence et l'invisibilité des femmes en dehors de l'espace privé au Sénégal. En public, la prise de parole revient largement de droit et de fait aux hommes » (Sonko, 2022 : 330).

Mbaye (2011 : 211) avance donc l'effacement et la pudeur que religion et société exigent de la femme comme possibles raisons de l'absence de dramaturges sénégalaises, tout comme de l'abandon du métier de comédienne dès le mariage ou la première maternité. Il nuance cependant cette hypothèse en remarquant que des femmes se sont mises à nu à travers le roman ou la poésie : des écrits qui, selon lui, se limitent à raconter l'expérience dans le « cocon familial » et qu'il nomme « littérature ménagère » (Mbaye, 2011 : 211, 206). Or, s'il est vrai que de nombreuses romancières sénégalaises se sont inspirées de leur vie pour écrire, celle-ci ne se circonscrit pas toujours au domaine familial. Par exemple, certains romans de Fatou Dioume et de Ken Bugul⁴ mettent en scène une Africaine sur les chemins de l'Europe (Mazauric, 2006 : 239). De même, dans son roman *La Grève des Bâttu* (1979), Aminata Sow Fall fait une chronique sociale où elle aborde le sujet universel de la mendicité en imaginant des indigents qui, sommés d'abandonner la ville, décident de dénoncer cette injustice et cessent de quémander. Néanmoins, même si les expériences de vie sont souvent la source de ces écrits de femmes, il n'en reste pas moins qu'au cours du temps, leurs textes se sont érigés en témoins d'une libération de la parole féminine, comme l'annonçait déjà en 1975 Nafissatou Diallo dans *De Tilène au Plateau : une enfance dakaroise* :

Écrire ? Moi ? J'entends des ricanements : « Écrire un livre pour dire qu'on a aimé Père et Grand-Mère ? La bonne nouvelle ! »

⁴ Mazauric (2006 : 242) rappelle d'ailleurs que la parution du *Baobab fou* de Ken Bugul (1984) suscita un certain scandale au Sénégal et en Afrique de l'Ouest : « du fait de l'impudeur relative de la confidence, et des expériences de sexe, de drogue et de vie marginale en Europe relatées par la narratrice ».

J'espère avoir fait un peu plus : avoir été au-delà des tabous du silence qui règnent sur nos émotions (Diallo, 1975 : 132).

3. De la passion de la scène au plaisir du texte: les comédiennes-dramaturges

Si l'environnement en Afrique n'a pas été propice aux femmes pour qu'elles puissent développer des carrières dans le monde du théâtre, lorsqu'elles y parviennent leurs contributions sont d'autant plus louables qu'elles doivent défier en permanence des préjugés sociaux et culturels. Traoré a raison d'affirmer...

[qu']en Afrique, avant qu'une volonté politique soutenue n'intervienne dans le domaine du théâtre en général et particulièrement en faveur des femmes, avant que des personnes physiques et morales de bonne volonté ne décident d'investir dans les secteurs de l'art et du théâtre, les femmes resteront encore, pendant longtemps, des marginales de ce domaine d'activité (Traoré, 2015 : 151).

C'est pourquoi, écrire pour le théâtre en Afrique s'avère un véritable défi qui, quand il advient, participe pleinement au dynamisme du genre. Or, le Sénégal ne fait pas exception. En effet, même si l'article de Mbaye (2011), qui ne prétend pas à l'exhaustivité, ne fait allusion qu'à une seule autrice, déjà au moment de son étude, certaines femmes avaient pris les devants en s'engageant dans la création de pièces et de spectacles et elles continuent à le faire. Certes, leur nombre est limité puisque d'emblée, comme le rappelle Mbaye (2011), il faut tenir compte du faible niveau d'études des femmes au Sénégal. En effet, le bas taux d'alphabétisation de la population sénégalaise est une entrave pour la création littéraire, d'autant plus que celui-ci touche d'avantage les femmes. En effet, les données de l'UNESCO pour 2011 – année où il écrit son article –, recensent 40,25 % de femmes alphabètes pour 66,036% d'hommes. Même si les données de 2021 montrent une évolution plus importante de l'alphabétisation des femmes (45,4%) que des hommes (68,4%), le pays reste en-dessous d'autres pays africains francophones comme le Cameroun ou la Côte d'Ivoire. De même, les dernières données de 2017 quant au niveau d'études au Sénégal, montrent que seulement 0,9 % des femmes ont une licence ou niveau d'études équivalent contre 4,8% des hommes.

Ainsi, le personnage imaginé par Sow Fall est représentatif d'une minorité de femmes ayant fait des études supérieures. De plus, Ramata travaille dans un milieu où elle peut fréquenter tous ceux avec qui ont normalement affaire les dramaturges : « metteurs en scènes, acteurs, techniciens de la scène, responsables culturels » (Mbaye, 2011 : 213). Dans la fiction, ceci s'avère un véritable avantage mais, dans la réalité, « grande est la distance qui sépare l'écriture dramatique de la réalisation scénique » (Mbaye, 2011 : 213). Pour Mbaye, il s'agirait aussi d'une des raisons pour lesquelles les Sénégalaises ne s'aventurent que peu dans le monde dramaturgique. On observe que le critique mêle aux défis de l'écriture ceux de la mise en scène des œuvres, ce qui n'incombe

pourtant pas exclusivement aux écrivains. De plus, bien qu'il affirme que « les femmes sont capables de rivaliser avec les hommes dans tous les domaines de la création littéraire » (Mbaye, 2011 : 213), il interprète le manque de dramaturges femmes au Sénégal par le fait que leur faible niveau d'études les éloigne de ce « genre trop technique » qui implique :

La connaissance de la notion « d'actes » et de « scènes », de « comédie » et de « tragédie », de « drame », « d'unités », de « règles » n'est pas superflue, ni celle de « tirade », de « monologue », de « dialogue », « d'aparté », de « stichomythie », etc. même si certains dramaturges essaient aujourd'hui d'innover en parlant de « tableaux », de « journées », sans tenir en considération l'entrée ou la sortie des personnages ou le changement de lieu, le rire et les larmes étant de plus, mélangés dans la même pièce (Mbaye, 2011 : 212-213).

Mbaye n'a pas tort d'affirmer que tout travail d'écriture suppose un savoir préalable et une réflexion de l'acte créatif. Cependant, alors qu'il parle de « scènes », de « règles » ou de « stichomythie », surgit le fantôme d'une tradition scolaire imposée par la colonisation qui a confiné l'art théâtral à Aristote, celui que Florence Dupont a nommé « le vampire du théâtre occidental » (2007). Or, comme le constate Komlan :

La pratique théâtrale en Afrique a fait les frais de la vision ethnocentrique du théâtre, trop longtemps entretenue, qui a consisté à tout ramener à Aristote et à ainsi méconnaître ou à nier la préhistoire et l'histoire de l'art de la scène sur le continent (Komlan, 2019 : 12).

Peu enclin à se défaire d'une éducation théâtrale que la domination coloniale a promu au Sénégal dès les années trente par l'École Normale William Ponty, Mbaye ne tient compte que des œuvres écrites pour affirmer une absence qui ne peut être simplement contemplée sur la base du texte manuscrit. Le théâtre est un art vivant, par excellence, et toutes les pièces – en Afrique et ailleurs – ne donnent pas automatiquement naissance à des publications. Ainsi, lorsque Sylvie Chalaye inclut dans son répertoire le texte de Maïmouna Guèye *Souvenirs de la Dame en noir*, c'est à une pièce inédite qu'elle se réfère; inédite, car non publiée, bien que mise en scène. Précisément, Guèye est un bel exemple de jeune Sénégalaise qui après des études au conservatoire a décidé de monter sur les planches avec un texte qu'elle a elle-même écrit d'une « parole libre et touchante [...], une parole affranchie qui pétrit la langue française de désirs et fait jaillir une inventivité musicale d'une grande fraîcheur » (Chalaye, 2003 : 201). Si avec sa première pièce, l'autrice retraçait son parcours, de l'enfance sénégalaise au village à une découverte du théâtre qui l'a poussée à partir en France; dans *Bambi, elle est noire, mais elle est belle* (2006), elle aborde la question de l'intégration et le passage d'une culture à une autre – histoire aussi d'une traversée –, sans se limiter à parler de l'Afrique. Son

expérience propre – à la base de son inspiration – a pour elle la valeur « d'une aventure humaine qui nous concerne tous » :

J'étais celle qui dit non, qui veut faire du théâtre. Je rêvais de paroles pour exprimer le trop-plein de choses qui bouillonnaient en moi. J'espère que la comédienne que je suis, arrive à s'effacer devant l'auteur que j'ai été pour donner au texte toute sa résonance (Guèye, 2009 : sp).

Ceci, d'après Autant-Mathieu (1995 : 12), n'est pas surprenant, puisqu'en écrivant chaque dramaturge « tente de s'accommoder avec ce qui l'entoure [...], tout en construisant un monde destiné à être dit et montré » ; une façon de « se déposséder soi-même d'expressions qui ne sont que privées ».

À l'instar de Guèye, d'autres actrices ont pris l'initiative de mettre en scène leurs paroles. C'est le cas du duo de comédiennes amateurs Les Cruellas qui « mènent à la scène un double combat : celui du féminisme dans un monde majoritairement polygame et patriarcal ainsi que celui de l'implantation du théâtre scénique dans un pays où règne le théâtre filmique, télévisuel » (Dechaufour, 2015 : 231). En effet, après avoir joué en 2004 une pièce écrite par Bernard Fripiat, le succès les a menées à créer leur propre spectacle *Polymachin* (2009) dans lequel elles abordent la question de la polygamie à travers l'humour et selon le regard des enfants et des femmes. Comme le précise Pénélope Dechaufour, les deux composantes de la troupe, Mada Ndiaye et Marième Faye, qui se sont rencontrées lors d'un stage de théâtre à l'Institut français de Dakar, ont élaboré leur spectacle en vraies sociologues, mais aussi en effectuant des recherches historiques sur l'évolution de la polygamie au Sénégal :

Des enquêtes qui sont nécessaires pour garder cette vision non moralisatrice qui cherche avant tout à démontrer des situations douloureuses et problématiques. Dans le cas de la polygamie, Mada et Marième prenaient un risque supplémentaire : affronter des opinions souvent traditionnelles relevant d'un certain conservatisme culturel (Dechaufour, 2015 : 232).

Leur démarche les a donc menées au-delà du « cocon familial » et de l'expérience intime, puisque leur travail est le fruit d'une réflexion sur la polygamie qui tient compte de multiples regards – même si le féminin prédomine. Et, si Les Cruellas se défendent d'être ouvertement féministes, c'est pour insister sur le fait que leur théâtre ne se limite pas à « critiquer les hommes » et s'érige plutôt comme un lieu qui s'amuse à dénoncer les « travers humains » (Dechaufour, 2015 : 233) : ce qui déjoue les normes de discrétion du *sutura*.

Dans la première décennie des années 2000, Maïmouna Guèye comme Les Cruellas sont des exemples de Sénégalaises qui ont transformé leur désir de scène en création propre, faute sans doute de trouver des textes qui les interpellent, des rôles qui les motivent. De ce fait, Maïmouna Guèye est une des co-autrices du livre-manifeste

Noire n'est pas mon métier (2018) coordonné par une autre actrice sénégalaise Aïssa Maïga. Ces témoignages de seize actrices, de tous âges et provenances, dénoncent une « colonisation des temps modernes » (Guèye, 2018 : 27) que subissent en France les actrices à l'épiderme plus foncé et aux cheveux crépus; un racisme quotidien – parfois inconscient – qui les confine à un certain type de rôles (Chalaye, 2020). Même si les défis auxquelles ces actrices sont confrontées en France sont d'un autre ordre que ceux que les comédiennes doivent braver en Afrique, on perçoit à quel point leur décision d'écrire des pièces de théâtre est motivée par une absence de textes qui transcendent des rôles que la société – quelle qu'elle soit – leur impose.

Comédienne, Jacqueline Scott-Lemoine – la seule dramaturge répertoriée dans la Théâtrothèque Gaston Baty – l'était aussi. L'Haïtienne, installée au Sénégal en 1966 à l'âge de 43 ans et naturalisée dix ans plus tard, a vécu son départ forcé du pays natal comme une opportunité de découvrir un nouveau monde : l'Afrique. C'est pourquoi, explique-t-elle dans un entretien en 2008, elle tient beaucoup à son œuvre *La ligne de Crète*, l'unique pièce de théâtre qu'elle ait publiée et qui se situe dans la vie sénégalaise. Malgré les nombreux hommages rendus lors de sa disparition pour sa contribution active à la vie culturelle dans son pays d'adoption, sa facette d'autrice dramaturgique est à peine louée, étudiée. Dans son récent essai de 2019, *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone exemple du théâtre sénégalais de langue française*, le romancier et dramaturge Marouba Fall affirme pourtant que cette pièce « illustre à merveille ce que doit être un texte destiné à être mis en bouche » (2019 : 275), soulignant ainsi les qualités théâtrales de l'œuvre qui s'adresse au spectateur plus qu'au lecteur

Ainsi, le désir de Scott-Lemoine d'écrire pour se défouler et mieux respirer, après avoir laissé sortir les « choses qui dormaient en [elle] » (Scott-Lemoine, 2011 : 254), est passé son silence. Femme d'une autre génération et marquée par un féminisme universaliste, Scott-Lemoine n'adhérait pas au langage inclusif et confessait dans le même entretien sa réticence à décliner le métier de dramaturge en tenant compte du genre :

Je reste hostile à cette agressivité de devoir coûte que coûte, tout féminiser. Vous ne m'entendrez jamais parler d'écrivaines, ou d'auteurs [...] Tout cela me semble tellement artificiel. Je suis une femme qui écrit. Et le reste... Que m'importe cette prétention à vouloir à toute force revendiquer ce féminin [...] Et puis, en me lisant, cela se voit tout de suite que c'est une écriture de femme, non (Scott-Lemoine, 2011 : 254).

C'est pourtant sous l'égide de diverses artistes haïtiennes engagées comme Marie Vieux-Chauvet, Ida Faubert Salomon, Marie-Thérèse Colimon ou encore Paulette Poujol-Oriol qu'elle se situe; même si humblement elle se distingue d'elles se considérant plus comédienne que « véritable » écrivaine. Force est de constater que la littérature haïtienne écrite par des femmes a eu plus d'impact sur elle que l'africaine.

L'unique pièce écrite par Aminata Sophie Dièye⁵ (1973-2016) – journaliste, chroniqueuse, écrivaine et aussi actrice, formée au Conservatoire national de musique, de danse et d'art dramatique du Sénégal – a connu une autre destinée que celle de Scott-Lemoine. En effet, *Consulat zénéral* (2002), un ouvrage de « théâtre de boulevard africain » (Lee, 2002), a sillonné l'Afrique de l'Ouest et a été représenté en France en 2005 au Théâtre de la Tempête, entre autres. Grâce à cette création, la comédienne de formation a enfin pu réaliser son rêve de monter sur les planches et jouer une vieille femme analphabète venue au consulat chercher un visa pour la France. Force est de constater que ce n'est pas son propre rôle qu'elle interprète, même si elle s'est inspirée de son expérience pour écrire son texte, choisissant alors ce genre littéraire plus apte, selon elle, à retranscrire son vécu :

Le théâtre c'est une transposition directe de ma manière de voir le monde. Ni le tragique ni le pathétique ne m'interpellent vraiment [...] J'ai plusieurs manuscrits de romans mais je n'ai écrit jusque-là qu'une seule pièce. Pour ce sujet néanmoins le genre du théâtre m'a paru évident. Unité de temps, d'action, le lieu du consulat aussi s'y prêtait particulièrement. Tout était bien ficelé, je n'ai fait que déballer l'histoire pour faire surgir quelques personnages qui m'avaient marquée (Théâtre de la Tempête, 2005 : 3).

De manière subversive, l'auteure fait une satire de la société sénégalaise et pose la question de l'immigration, ses raisons et son fonctionnement. La traversée, à la fois convoitée et pleine d'embûches, est à nouveau mise en avant. Comme l'indique le dossier artistique du Théâtre de la Tempête, cette pièce lui permet de proposer « un point de vue décapant sur un sujet brûlant » et prouve que « face à une littérature africaine trop souvent intellectuelle et élitiste, les formes actuelles de théâtre d'intervention et autres 'théâtre utile' parviennent à maintenir en vie le texte sur le continent de l'oralité, et à lui donner un contenu populaire » (Lee, 2002). Sa bonne réception prouve à quel point le théâtre est une plateforme privilégiée pour briser les tabous à travers le rire, tout en abordant un sujet sensible comme celui de l'obtention de visas.

Lors de la mort prématurée d'Aminata Sophie Dièye, considérée comme une figure importante du panorama intellectuel et artistique du Sénégal, de nombreux hommages lui furent rendus et les mots de son ami poète Thierno Seydou Sall, qui en avait fait le portrait, reprirent toute leur force :

Voilée et dévoilée dans son écriture audacieuse [...], elle refuse toute compromission avec la pudeur. L'écriture refuse de se

⁵ Aminata Sophie Dièye est devenue célèbre sous le pseudonyme de Ndèye Takhawalou avec lequel elle signait ses chroniques hebdomadaires dans le quotidien *L'Obs*, le plus lu du pays. Ses chroniques qui portaient comme sous-titre « Sénégalaise, 40 ans, toujours dans le pétrin » ont donné lieu en 2013 à un recueil au titre évocateur: *De la traînée à la sainte: chroniques parues dans l'Observateur* (Baobab édition). Elle utilisait aussi le pseudonyme d'Aminata Zaaria comme pour son roman *La Nuit est tombée sur Dakar* (2004).

voiler, de se convertir, d'aller à la mosquée, la mémoire exorciste des blessures de l'intérieur parle des fleurs flânées des jardins de l'âme, des hémorragies intérieures trouvant un garrot dans une quête spirituelle quotidienne (cité par Cessou, 2016 : sp).

Bien que Sall se réfère à toute l'œuvre de Dièye, son témoignage démontre qu'une littérature féminine en marge de la bienséance existe au Sénégal, même si minoritaire. Peut-être parce qu'utilitaire – voire populaire –, la pièce n'a pas été publiée alors qu'elle est l'évidence même d'un théâtre écrit par une femme et capable de toucher des publics divers en abordant des questions qui vont bien au-delà de la sphère privée.

Au Sénégal, le plaisir de la scène mène souvent au plaisir du texte. Ces comédiennes, qui d'emblée ont fait le choix de l'interprétation et de l'exhibition de leur corps, prennent les rênes de la dramaturgie en quête d'un espace scénique non pas fait à leur image, mais comme lieu d'exposition de leurs inquiétudes. Comme l'affirme Autant-Mathieu (1995 : 15), citant Denis Guenuin, « il faut du visible pour que le théâtre se forme. “Le théâtre veut le corps, et la voix” », ce que roman et poésie ne sollicitent pas pareillement.

D'emblée le théâtre est corps et c'est là même sa spécificité [...] Sur un plateau de théâtre, le texte est incarné par le corps de l'acteur et perçu par le spectateur dans sa totalité ou dans sa fragmentation. Or ce corps donné à voir est bien présent initialement dans le texte théâtral, en attente d'être incarné ou proféré (Roques, 2017 : 5).

Sans mettre leur corps nu au centre de leur pratique performative – comme d'autres artistes africaines le font en sur-exhibant « leur corps racisé pour faire voler en éclats l'érotocolonie » (Chalaye, Dechaufour, 2021 : 261) –, il n'en reste pas moins que chacune à sa manière transgresse des tabous en donnant corps et voix à son texte. Ces comédiennes-dramaturges exhibent leurs paroles dans un espace public qui se distingue du lieu intime et privé de la lecture. Elles utilisent pour cela, l'humour, la dérision et/ou la violence pour dénuder leurs sentiments. Elles donnent corps à leurs mots comme geste politique en créant des personnages qui ne sont ni des figures mythiques ou historiques, ni des contestataires politiques, mais des femmes ordinaires attrapées dans un monde contemporain et « qui ont ingéré les maux de la ville, les éclats du choc des cultures » (Makhélé, 1995 : 7). Comme le rappelle Sylvie Chalaye (2004 : 12-13) :

L'Afrique contemporaine, ce sont des buildings et des bidonvilles, des aéroports et des plates-formes pétrolières. Alors, l'Afrique de ces écritures se fait à son tour urbaine, migrante et insaisissable. Elle qui a perdu l'ombre maternante de son histoire au détour de sa rencontre avec l'Occident, elle est ici et ailleurs, toujours en mouvement, sans limites, sans frontières, résolument essaimante et disséminée.

L'Afrique contemporaine, ce sont aussi des femmes qui peu à peu, avec plus ou moins de répercussion médiatique, veulent dire leur présence au monde, un monde éclaté, mouvant et qu'elles perçoivent avec leurs bagages, leurs expériences. Bien que roman et poésie soient encore leurs genres de prédilection, elles s'immiscent doucement sur le devant de la scène. Néanmoins, au Sénégal, toutes ne sont pas parvenues au texte par leur passion des planches. Au tournant de ce siècle, quelques Sénégalaises romancières, poétesses, cinéastes ou simplement dramaturges se sont aventurées dans l'écriture théâtrale.

4. Romancières, poétesses ou dramaturges

Lorsque la journaliste Ayoko Mensah demanda à Maïmouna Guèye ce qui différencie sa génération de celle de sa mère, l'actrice répondait par ces mots :

Les jeunes femmes d'aujourd'hui me semblent avoir plus de choses à dire. Elles se rebellent, sont plus conscientes des injustices, de certaines traditions à bannir. Nos mères subissaient davantage. Elles avaient plus de mal à dire non, à se lever et à parler. C'était plus difficile. Il me semble que ma génération est celle qui commence à prendre la parole. C'est important car parler c'est se libérer. Mais j'ai envie que cela aille plus vite. Aujourd'hui, quand une femme prend la parole en Afrique, elle est encore montrée du doigt. D'où ma révolte, ma volonté de m'affirmer comme être humain. Je n'accepte pas que l'on m'enterre. Il y a encore beaucoup de chemin à faire (Guèye & Mensah, 2005 : 120).

Ces mots de la comédienne ont beau se référer à la société sénégalaise en général, ils pourraient tout aussi bien décrire la situation que subissent les femmes quand il s'agit d'écrire pour le théâtre. Quelques-unes, sans être actrices, s'y risquent toutefois.

Dans son récent essai de 2019 *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone exemple du théâtre sénégalais de langue française*, le romancier et dramaturge Marouba Fall cite trois dramaturges sénégalaises, dont Scott-Lemoine. Cependant, c'est d'abord à Fama Diagne Sène, romancière et poétesse née en 1969 et qui a écrit la pièce de théâtre *MBilène ou le Baobab du lion*, publiée par les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal (2010), qu'il fait allusion précisant qu'il s'agit de « l'une des rares femmes écrivains au Sénégal à utiliser le théâtre comme un véhicule de leur message littéraire » (Fall, 2019 : 153). Cette unique œuvre théâtrale de l'autrice reprend une thématique chère à la littérature africaine : le conflit entre tradition et modernité. Celui-ci prend corps à travers le personnage d'un jeune avocat sérieux formé en France et opposé à la décision de son village d'ensevelir la dépouille de son père griot dans un baobab, préférant l'enterrer dans un cimetière. Dans ce texte, la modernité triomphe, comme gage d'une vérité qui serait celle de l'autre – l'Occidental.

L'autre œuvre citée par Marouba Fall est la pièce *Les Murs* de Mariama Samba Baldé, publiée chez Le Nègre international en 2000. Née elle aussi en 1966, Baldé fut lauréate du prix Bigaro Diop au meilleur manuscrit organisé par le Bureau sénégalais du droit d'auteur en 1999, présidé par Fall lui-même. Introuvable actuellement, le texte est décrit par l'essayiste lors de la remise du prix comme une œuvre qui aborde « l'écriture théâtrale avec une démarche d'adepte de l'anti-théâtre » (Dia Demba, 2003). Même si l'unité de temps et de lieu y sont respectées, la dramaturge s'engage dans une écriture de l'absurde à travers trois personnages : deux comédiens anonymes simplement nommés Il et Elle et une technicienne gardienne nommée Annick « aux allures de robot » (Fall, 2019 : 202). Dans son essai, Fall (2019 : 202) fait l'éloge de cette pièce qui a l'audace de s'attaquer à certaines mœurs de la culture sénégalaise tout en dénonçant d'absurdes entraves que subissent les citoyens sénégalais dans leur quotidien. Les difficultés rencontrées par l'acteur et l'actrice, qui tentent de répéter une pièce, fonctionnent comme mise en abyme des problèmes auxquels se heurtent celles et ceux qui travaillent dans le monde du spectacle au Sénégal.

Plus jeunes que les artistes jusqu'ici citées, Penda Diouf et Mame Famew Camara sont deux voix d'une nouvelle génération d'autrices dont les œuvres sont actuellement sur le marché éditorial. Toutefois, la place que l'écriture théâtrale occupe dans leur trajectoire se révèle fort distincte. Née au Sénégal, Camara qui a fini ses études en France, s'est d'abord consacrée à la poésie avec plusieurs recueils comme *Si près, si loin* (2012), *Une flamme, une vie, une âme* (2016) ou encore *Femme d'esprit et d'espérance* (2021). Elle a aussi écrit deux romans *Taulard malgré lui* (2017) et *Une femme roc* (2019) avant de publier deux pièces de théâtre dans un même livre en 2022 : *L'Islam en Afrique* et *Au-delà du confinement*. De son côté, Penda Diouf est née et a grandi en France et ce n'est que plus tard qu'elle a décidé de se faire naturaliser sénégalaise⁶. Cette Afropéenne, s'est exclusivement consacrée à l'écriture dramaturgique : son œuvre se compose de plus d'une dizaine de pièces, même si seulement quatre d'entre elles sont publiées : *La Grande ourse* (2016), *Pistes...*, suivie de *Sutures* (2017) et *Noire comme l'or* (2022). En 2015, son implication pour le théâtre l'a menée à créer avec le metteur en scène Anthony Thibault, le label *Jeunes textes en liberté* afin de promouvoir une création dramaturgique capable de combler les vides en termes de narrations et de représentations. Sans aucun doute, la vocation théâtrale de Diouf, qui a obtenu un master en Arts du spectacle, est beaucoup plus marquée que celle de Camara. En effet, les pièces de cette dernière mettent en scène des questions de développement social et communautaire propres à la société sénégalaise et au moyen d'une écriture théâtrale plus traditionnelle. Au contraire, l'œuvre de Penda Diouf, d'emblée, ne se confine pas au continent africain et se présente comme une dramaturgie plus universaliste qui vagabonde entre le nord et le sud, même si des personnages racisés sont souvent au centre de

⁶ Il est important de noter cette décision de Penda Diouf qui la distingue de la position de Marie Ndiaye.

ses écrits. En outre, ses pièces sont le fruit d'une démarche créative plus audacieuse et innovante qui ne se limite pas à une dramaturgie fondée sur le dialogue ou le huis-clos.

Le contexte de création des deux dramaturges ne peut être appréhendé sans tenir compte aussi de la différence que suppose les différentes manières de percevoir l'identité de couleur, puisque celle-ci « se construit dans un rapport de majorité-minorité qui diffère selon les territoires considérés » et qui va « de la conscience de "race" à son invisibilité » (Durpaire, 2017 : 104). Si en France, les femmes racisées sont une minorité invisible ; au Sénégal, elles font partie d'une majorité invisible. Et, de ce fait, les questions qui préoccupent les deux écrivaines ne sont pas du même ordre, même si les deux s'affirment ouvertement féministes et font la part belle à des personnages féminins racisés dans leurs œuvres.

Dans ses deux pièces, Mame Famew Camara a une vocation ouvertement didactique plus que littéraire. À cet égard, elle justifie son choix d'écrire pour le théâtre pour sa capacité à faire passer un message à travers le rire (Camara, 2022b). Elle précise, en outre, qu'elle s'est intéressée à ce genre parce qu'il était peu pratiqué par les femmes au Sénégal. Les réflexions qu'elle propose sont d'une grande actualité dans son pays, puisque dans sa pièce *L'Islam en Afrique*, elle aborde frontalement deux manières de vivre la religion musulmane ; tandis que dans *Au-delà du confinement*, ce sont les divergences d'opinions et d'appréhensions de la pandémie du Coronavirus qui sont au centre de la trame.

Ce type de théâtre qui cherche à sensibiliser les lectrices et lecteurs permet d'introduire et d'animer des débats sur certains problèmes sociaux et se révèle comme « un exercice d'identification chez la plupart des spectateurs » à partir de préoccupations qui ne leur sont ni abstraites, ni étrangères (Fiangor, 62-63). Pour cela, Camara utilise un langage simple et des dialogues qui n'impliquent que deux ou trois personnages. Nous avons affaire à une littérature « ménagère », pour reprendre le terme de Mbaye, puisque les personnages qui conversent dans chacune des pièces sont soit des membres de la famille, soit des amis ou encore une voisine. L'espace unique se situe quant à lui dans des appartements familiaux. De même, si le nombre de personnages se limite à deux dans *L'Islam en Afrique* (un frère et une sœur), il est un peu plus important dans *Au-delà du confinement*, car la pièce se joue entre un couple, deux amies de Fatou – l'épouse –, une voisine et, deux conversations téléphoniques justifiées par le confinement, entre Fatou et sa mère, puis son père. La brièveté des textes leur confère aussi une majeure efficacité : les deux ouvrages ne sollicitent pas d'infrastructures complexes pour leur mise en scène.

L'Islam en Afrique se compose d'un unique dialogue dans lequel un frère et une sœur s'érigent en représentants de deux visions de l'Islam. De ce fait, les prénoms choisis pour les protagonistes révèlent d'emblée la position de chacun. Ainsi, le nom d'origine grecque de Sophie la place dans une position de sagesse. Mais il symbolise à la fois un monde ouvert sur d'autres cultures. Porte-parole d'un islamisme à la sénégalaise,

« teinté » de culture négro-africaine et composé de confréries menées par de marabouts, la protagoniste n'a de cesse de rappeler à son frère que cet Islam tolérant respecte la différence et participe ainsi pleinement à la stabilité démocratique du pays (Camara, 2022a : 33). Ce frère, toutefois, a préféré adopter le prénom de Hussein et ainsi abandonner un prénom – Lat – qui l'ancrait dans sa lignée, dans l'histoire de ses origines familiales et d'un célèbre ancêtre : Lat Soucabé, « un Damel, un roi » (Camara, 2022a : 13). Reniant sa vie antérieure, ses amis et même sa famille pour sa nouvelle « communauté » (Camara, 2022a : 43), il se convertit en image incarnée d'une menace grandissante, puisque le Sénégal est « directement exposé à l'extrémisme violent d'inspiration religieuse qui touche l'ensemble des pays sahéliens » (Observatoire africain du religieux, 2017 : s/p). Or, la pièce suggère aussi le caractère insidieux de cette menace, capable de s'immiscer dans toutes les couches sociales et même de trouver des adeptes chez les « Sénégalais lambda » (Camara, 2022a : 31). D'ailleurs, « ce temple du savoir » qu'est l'université pour Sophie et « où les gens ont l'esprit critique » (Camara, 2022a : 21) se dessine, à travers l'histoire de Lat, comme un des lieux où l'intégrisme se déploie. Ainsi, Camara touche-t-elle à une question sensible au Sénégal qui lui permet d'effleurer toute une série de questions comme le port du foulard, l'homosexualité, la polygamie, le féminisme ou le rôle de la femme dans la société sénégalaise.

Si *L'Islam en Afrique* aborde une problématique d'une grande actualité, *Au-delà du confinement* se centre sur la pandémie, une expérience plus épisodique, malgré l'ampleur planétaire de celle-ci. De ce fait, les déboires des différents personnages rappellent les épreuves vécues dans les quatre coins du monde et la même incrédulité ressentie lors du confinement. Complotisme, remèdes miracles, infox sont au rendez-vous ; néanmoins, la pandémie prend les couleurs locales du Sénégal : le citron a remplacé la chloroquine et les marabouts les professeurs Raoult. L'épidémie sert surtout de prétexte à l'écrivaine pour évoquer des relations matrimoniales compliquées, en faisant intervenir plusieurs images de couples – monogames ou polygames –, et différentes générations. Le patriarcat y est ainsi déployé en diverses nuances et les relations de domination et soumission se modulent en fonction de la communication qui s'installe ou pas entre les partenaires. De même, à travers le personnage d'une voisine, l'autrice se fait l'écho d'un fléau souvent encore passé sous silence : les violences conjugales. Pris entre le poids de la tradition et des envies de modernité, ces personnages urbains révèlent la complexité des relations de couples dans le Sénégal contemporain. La question que sous-tend la trame est de savoir comment respecter la tradition sans tourner le dos à la modernité. Présente dans chacune des scènes de cette pièce en trois actes, Fatou est l'indiscutable protagoniste de cette histoire. Elle tisse les liens entre les personnages et adopte une position de médiatrice qui sied parfaitement à son métier d'écrivaine. Le rôle de l'artiste, dit-elle à son mari, est de « tricoter des mailles entre les peuples » (Camara, 2022a : 65). C'est autour de son couple que l'histoire se noue. Dotée de sens commun, peu encline aux commérages, aux idées complotistes et à l'infox, elle défend

la modernité dans ses principes originels de liberté, dignité et respect des droits humains. De nouveau, c'est une femme qui assume les discours raisonnables alors qu'elle tente d'amadouer les peurs de son entourage en se faisant l'écho des discours scientifiques. Ce qui pourtant ne l'empêche pas de recourir à un marabout pour raviver l'amour de son mari.

Fatou comme Sophie s'affichent comme deux « femmes rocs », pour reprendre le titre du dernier roman de Camara (2019); deux femmes respectueuses des traditions qu'elles parviennent à allier avec leur « éthique de justice » car elles n'hésitent pas à dénoncer les discriminations, quelles qu'elles soient. Comme l'affirmait l'essayiste féministe Asma Lamrabet (2018) dans « Tradition ou modernité? L'éternel dilemme des femmes musulmanes » :

Il semble que ces femmes n'aient pas d'autres choix que de se soumettre au patriarcat religieux institutionnel ou d'opter pour le déni de soi. Un autre chemin est cependant possible : celui d'une prise de conscience et de parole par les femmes musulmanes elles-mêmes. Elles doivent être les actrices de leur propre histoire, ne plus rester otages de ceux et de celles qui, au nom de la modernité ou de la tradition, parlent en leur nom (Lamrabet, 2018 : sp).

Camara montre par le biais de ses deux héroïnes à quel point cette prise de parole ouvre la possibilité d'un autre chemin : celui de pouvoir choisir « ce qu'il y a de plus beau au sein de la tradition et de la modernité dans ce qu'elles ont à nous offrir en tant qu'éthique universelle de respect, de droits, d'égalité et de justice » (Lamrabet, 2018 : sp).

Tandis que les œuvres dramaturgiques de Camara plongent le lecteur et la lectrice, le spectateur et la spectatrice dans un contexte ouvertement sénégalais, il n'en va pas de même pour celles de Penda Diouf qui, bien que naturalisée sénégalaise, s'offusque de voir ses textes placés « dans le rayon de la “francophonie” » :

Comme je suis noire on attend de moi que je parle de l'Afrique. Mais moi je suis née à Dijon et je m'identifie à des expressions propres à cette région. Savez-vous, par exemple, ce que veut dire “déniafer” un canapé ? Ça veut dire le déchiqeter. Et ça j'ai envie de l'utiliser dans mes romans et ne pas forcément parler de la Côte d'Ivoire de ma mère et du Sénégal de mon père ! (Douxami, 2020 : 99).

Son écriture se dévoile, d'après elle, comme « trop exotique pour être française mais sans correspondre au fantasme projeté sur l'écriture africaine » (Clément & Gérard, 2016 : 5). De ce fait, seulement deux de ses quatre œuvres publiées prennent place en Afrique : *Pistes* et *Sutures* (2021). Fortement autobiographiques, ces deux pièces renouent avec le continent africain, sans se limiter au Sénégal. Au moyen d'une écriture

monologique, l'autrice reconstruit deux voyages en Afrique à différentes époques de sa vie : une double traversée, mêlée de souvenirs d'enfance en France ou au Sénégal. Si dans *Pistes*, la voix de la « narratrice » nous mène en Namibie pour suivre les pas du coureur Frankie Fredericks ; dans *Sutures*, c'est en Côte d'Ivoire qu'elle voyage afin d'y rencontrer une partie de sa famille maternelle. Pour elle, la traversée se fait dans le sens inverse que celle de ses parents, de ses ancêtres même. Ces voyages sont plus qu'un simple déplacement géographique : ils sont aussi changement de présence au monde. Tandis qu'en France, elle faisait partie d'une minorité invisible – par sa couleur de peau et son genre ; elle s'intègre en Afrique à une majorité qui n'en reste pas moins invisible à l'échelle mondiale.

Dans *Pistes*, la voix qui raconte le voyage en Namibie en reconstitue la genèse et dévoile comment est né son besoin de reconstruire la généalogie d'une perte d'assurance de soi et de dignité d'un peuple. C'est d'abord dans sa propre enfance qu'elle en cherche l'origine, à travers l'expérience vécue par son propre corps. C'est dans la cour d'école, pendant le carnaval ou lorsqu'elle passe son bac de français qu'elle prend conscience d'être toujours « en périphérie, en marge » (Diouf, 2021 : 21). Ainsi, au CM2, dans la cour d'école de Moulins dans l'Allier, la jeune Penda observe que « Personne ne prête attention à [sa] présence ». Et cette indifférence des autres, elle la scrute, elle en souffre ; elle n'a qu'une envie : « être invisible » (Diouf, 2021 : 29). Elle se sent coincée au bord d'une piste comme ces « spectateurs d'un monde qui n'est pas le leur et dont la clé a depuis longtemps été confisquée » (Diouf, 2021 : 30). Paradoxalement, elle apprend que son invisibilité vient de sa couleur de peau, celle que tout le monde voit dans ce village français. Elle cherche alors à comprendre pourquoi, jeune adolescente : « [elle] traîne ce corps qu'[elle] n'aime pas, [elle] rase les murs avec ce corps qu'[elle] ne partage avec personne » (Diouf, 2021 : 31). Elle se demande d'où lui vient cette invisibilité et tente de guérir des blessures qui vont au-delà de celles subies à cause de son corps. Ses blessures sont celles que laisse le souvenir d'une question inappropriée d'un membre du jury du baccalauréat, lors de son oral de français. Que porte-t-elle sur la tête ? : « Mes cheveux. Ce sont mes cheveux que je porte sur ma tête. Mes cheveux. Des tresses » (Diouf, 2021 : 39). C'est surtout la douleur pour l'assassinat de son oncle dont le corps, utilisé comme une balle par ses agresseurs, fut ensuite jeté dans la Seine (Diouf, 2021 : 35-37). En se rendant dans le pays d'origine du coureur Frankie Fredericks, elle commence un voyage initiatique vers la Namibie, en quête de réponses. Là, elle se trouve parfaitement à sa place et « sur la ligne droite de [s]on chemin de vie » (Diouf, 2021 : 46), elle renoue avec sa terre grâce aux barrissements des éléphants qui la bercent « comme des prières adressées au monde, à la terre, aux ancêtres » (Diouf, 2021 : 46). Elle part à la conquête de l'histoire, toute l'histoire, pour la tisser avec la sienne.

Penda Diouf aime les « travaux de couture »⁷ ; elle le dit dès la première scène : « assembler deux morceaux de tissu, dessiner patiemment la couture qui les relie. Travail d'orfèvre pour la rendre discrète, invisible, comme si la béance n'avait jamais existé. Chirurgie » (Diouf, 2021 : 18). En effet, *Pistes* se fait espace chirurgical dans lequel la dramaturge rassemble « les tissus d'histoire épars, patchwork cousu d'intime » (Diouf, 2021 : 18) pour soigner ses blessures. Ainsi, la traversée se fait baignée d'histoire : à son expérience de voyageuse, s'ajoutent des portraits du passé. Bien sûr, le fantôme de la traversée originelle, soit la traite transatlantique subsaharienne, erre dans le texte. Son image rejaillit à la vue du corps des athlètes afro-américains – « frères d'outre-Atlantique » –, capables de rivaliser avec ceux des sportifs africains :

Ce corps noir vient de loin, de très loin. Il a été choisi puisque seuls les plus forts étaient envoyés sur les négriers. Il a été sélectionné afin que les plus résistants supportent les conditions de vie de bateau pendant la traversée (Diouf, 2021 : 35).

Mais, il y a aussi cette autre histoire qui commence avec la Conférence de Berlin et expliquée par Diouf de manière didactique (Diouf, 2021 : 51) : la colonisation de l'Afrique. Partie sur les traces de Frankie Fredericks, elle croise celles de Hendrik Witbooi. Elle découvre et fait découvrir l'histoire de ce héros national dont l'effigie se trouve sur les billets de 10 dollars namibiens. L'homme a payé de sa vie en luttant contre les Allemands, après cinq dures années de guérillas : « Cinq années pour montrer la dignité d'un peuple, la force de celui qui est prêt à tout pour la liberté. Cinq ans de soubresauts pour éviter le génocide à venir » (Diouf, 2021 : 66). C'est alors que les corps des Namibiens durent « se plier, courber l'échine devant les nouveaux maîtres. Les corps ont perdu en assurance, en fierté. Ils ont perdu en épaisseur, en gras, en coquetterie. » (Diouf, 2021 : 59). En annihilant leur confiance en soi et leur dignité, les colonisateurs purent facilement attraper « un bétail déjà domestiqué » (Diouf, 2021 : 69). Ce retour vers le passé, mène Penda Diouf « au premier génocide de l'histoire du XXème siècle » (Diouf, 2021 : 71). Pourquoi, se demande-t-elle personne ne se rappelle que les Hereros et les Namaquas de la Namibie furent tués « sciemment, méthodiquement », dans les premiers camps de concentration allemands sur l'île de Shark Island de 1905 à 1907 (Diouf, 2021 : 71) ? « Qui parle d'eux ? Qui répare ? Qui raconte ? Qui raconte les crânes des guerriers Hereros et Namas, envoyés à Berlin ? » (Diouf, 2021 : 71). En nous parlant de ce vide, la dramaturge tente en fait de le remplir et d'y remettre à sa place ceux et celles que l'histoire a oubliés, tus, niés afin qu'ils retrouvent leur dignité. Or, Frankie Fredericks est celui qui lui fait miroiter ce rêve : lui, l'incarnation vivante d'une victoire gagnée « centimètre par centimètre », d'une

⁷ *Pistes* est construit avec des monologues de différentes longueurs, annoncés chacun par un titre. Dans quelques-uns, l'autrice indique en majuscules différentes actions décrivant son travail de couture : « Choisir un fil de la même couleur que le tissu à repriser », « choisir un point », « l'aiguille entre »... (Diouf, 2021 : 18 ; 31 ; 37).

Afrique qui « ne baisse plus la tête » et « reste digne » (Diouf, 2021 : 40). Penda Diouf incarne par ce texte la réalisation du souhait d'Aminata Sow Fall dans *Sur le flanc gauche du Belem* : une écriture théâtrale de femme sénégalaise hantée par l'histoire. En rien « ménagère », *Sutures* poursuit l'odyssée de la jeune Penda, mais, cette fois-ci, le monologue de neuf pages plonge dans la généalogie familiale. C'est à travers elle que l'autrice reconstruit, comme elle peut, l'histoire de ses parents, de ses grands-parents. La couture se fait encore médicale; elle tente de recomposer une histoire familiale pleine « de trous, de béances remplis avec les mêmes images des reportages sur M6 » (Diouf, 2021 : 84). Défilent alors les souvenirs d'enfance et d'adolescence des différents voyages au Sénégal et en Côte d'Ivoire qui s'entremêlent à des brides de l'épopée familiale. Consciente de ses limites, Penda ne montre que la partie visible de cette dernière :

Dans chaque famille, il y a des choses dont on ne parle pas, des choses qu'on tait. Des événements douloureux, dont la plaie n'est pas totalement cicatrisée, qu'on préfère passer sous silence. En wolof, on appelle ça sutura, « la pudeur ». Comme une suture refermant les péchés, les secrets, les histoires dont on ne parle pas (Diouf, 2021 : 92).

Pudeur, *sutura* ont été légués à la jeune femme ; les tabous du passé pèsent encore sur son présent. Elle a beau avoir grandi dans un pays où la pudeur se décline différemment, la *sutura* l'a rattrapée à travers l'histoire non dite de sa famille. Comment raccommodez ce vide, repriser ce trou béant ? Suffirait-il, simplement, d'en accepter l'existence et de chercher d'autres morceaux pour unir les bouts ? Penda a reçu beaucoup plus que des vides de ce passé : du Sénégal, elle a hérité le prénom et le visage de sa grand-mère paternelle ; de la Côte d'Ivoire, elle a reçu le nez de sa grand-mère maternelle. Ainsi, reconstituant son corps, à travers ces images protectrices, la jeune femme tisse la vie de ses ascendantes et s'insère dans une lignée matriarcale, qui va au-delà de la famille et s'unit à l'histoire :

Mon imaginaire est peuplé désormais de rois et de reines. De femmes fières. Je reconstitue ma lignée grâce à la Reine Pokou qui a quitté la Côte de l'Or, suivie par son peuple pour gagner la Côte d'Ivoire [...]. Je reconstitue la lignée familiale via les placenta des femmes de la famille enterrés dans un coin à Dimbokro (Diouf, 2021 : 91).

Sous leur égide, elle peut enfin continuer son travail de dramaturge : coudre, tisser, rapiécer. L'autre Penda, l'originale, lui sert de guide : « Je me dis que sous ses airs de grand-mère, c'est une femme rebelle et espère avoir un peu hérité d'elle » (Diouf, 2021 : 91).

Rebelles, les protagonistes inventées de toutes pièces pour *La Grande ourse* (2019) et *Noire comme l'or* (2022), le sont, effectivement. La Mère de *La Grande ourse* refuse de se soumettre à une autorité abusive qui l'accuse d'avoir jeté un emballage de

bonbon dans un parc. De son côté, la Polonaise, Barbara Amraoui de *Noire comme l'or*, a épousé au lendemain de la Seconde Guerre, un minier marocain – « un de ceux dont on ne voulait pas, les coloniaux » (Diouf, 2022 : 29) – et désiste en 1947 à se battre dans un pays qui, sans hésiter, à expulsé son mari, étranger et gréviste. Se rebellant contre des autorités qui surveillent, jugent et excluent, les deux mères, renoncent à utiliser les mêmes armes que les forces au pouvoir. Femmes racisées et enfants de l'immigration, chacune fait le choix de partir, de s'exiler au monde dans la forêt, en quête d'invisibilité. Là, elles se défont du langage humain, en abandonnent les mots pour convaincre, se plaindre ou s'emporter et se transforment, l'une en ourse et l'autre en sorte de bête sauvage monstrueuse. Or, la transformation est bien le *leitmotiv* des quatre pièces de la dramaturge : des métamorphoses d'individus – principalement de femmes – qui se mêlent sans cesse à l'histoire et à la géopolitique. Une partie de sa création a beau être d'inspiration autobiographique, ses pièces ne sont ni nombrilistes, ni ménagères. Au contraire, l'autrice propose une écriture de l'ouverture au monde qui tisse des liens entre époques et cultures ; entre nature et humains. Écriture de transhumances, écriture migrante, l'œuvre de Penda Diouf est à l'image de ce théâtre qui, dans certains pays d'Afrique, est devenu domaine de recherche formelle et créatrice, espace de transformation – voire, lieu d'impertinence. « “Jamais installées”, selon la formule de Caya Makhélé, traversées par le monde et traversant le monde à leur tour », ces écritures « inventent justement une littérature de traverse et jettent des ponts entre les cultures » (Chalaye, 2004 : 14).

Penda et Camara, deux femmes d'une même génération, sont une exception de la littérature sénégalaise actuelle. Bien que leur écriture théâtrale soit marquée par des préoccupations et intérêts distincts, elles sont l'espoir d'une prise en charge féminine de la parole dramaturgique. Toutefois, pour reprendre les mots de Maïmouna Guèye (2005 : 120), « il y a encore beaucoup de chemin à faire » afin que l'espace laissé vacant soit investi par des femmes et surtout pour faire en sorte que ces pièces, et d'autres dans le futur, finissent sur les planches des théâtres sénégalais, quel que soit leur statut et leur configuration.

5. Conclusion

Malgré son état embryonnaire, la généalogie des femmes dramaturges au Sénégal que ce travail propose n'a d'autre prétention que de donner de la visibilité à celles qui, en ce XXI^e siècle, ont contribué à l'histoire de l'écriture théâtrale de ce pays. En effet, malgré l'absence d'autrices de théâtre proclamée par Alioune Mbaye, le nouveau millénaire s'annonce comme un point de bascule que confirment les quelques spectacles et publications de pièces créées par des Sénégalaises. Hormis Jacqueline Scott-Lemoine, la doyenne de cette histoire dramaturgique, toutes les artistes évoquées sont nées après les Indépendances et s'érigent en représentantes d'une nouvelle génération de femmes décidées à occuper un espace qui leur était jusqu'alors adverse. Les

conditions pour s'adonner à cet art, nous l'avons vu, sont loin d'être idoines et rien n'a encouragé ces autrices à le faire, si ce n'est leur désir de voir leurs mots incarnés et exposés sur la place publique. Ni les déficiences des politiques culturelles, ni la pénurie des maisons d'édition n'ont eu raison de leur ténacité. Pour elles, l'enjeu en valait la chandelle, puisqu'il s'agissait de réparer un grief fait aux femmes quant à leur représentation scénique, que peu de dramaturges sénégalais ont tenté de corriger.

Que ce soit par amour du texte, de la scène – voire des deux –, chacune à sa manière et selon sa génération a dérogé au principe de *sutura*. En apprivoisant l'écriture dramaturgique, à l'instar d'Aminata Sow Fall, elles ont toutes rêvé d'une parole exposée, exhibée qui parle d'elles et de ce qui les inquiète; mais, qui donne aussi vie à d'autres femmes. Sans se confiner au domaine ménager, elles ont ressenti le besoin de témoigner de leur situation de vie au Sénégal – en tant que femmes et citoyennes –, mais ont aussi perçu la nécessité de contribuer à l'élaboration de textes capables de traverser les frontières et de toucher un public plus vaste. D'un côté, la frustration de quelques actrices face au manque de rôles donnant visibilité aux femmes a poussé celles-ci à la création de spectacles, comme c'est le cas de Maïmouna Guèye ou des Cruellas. Ces comédiennes se sont risquées à des sujets tabous et d'actualité qu'elles ont souvent abordés par le biais du rire, sans pour autant en minimiser la complexité. En montant sur scène, elles ont fait preuve de courage et n'ont pas hésité à incarner leur projet en prêtant voix et corps à leurs paroles. D'autre part, certaines dramaturges ou poétesses, telles Mariama Samba Baldé ou Fama Diagne Sène, se sont aussi aventurées dans l'écriture théâtrale, cherchant un nouveau moyen d'expression qui de surcroît leur offre la possibilité d'une plus grande réception. Néanmoins, force est de constater que leurs efforts n'ont pas connu les effets escomptés : preuve en est la difficulté d'accéder à leurs pièces et donc de les découvrir pour pouvoir les mettre en scène. Or, même des œuvres sur le marché éditorial n'ont pas toujours trouvé l'opportunité de finir sur les planches, comme c'est le cas des textes de Mame Famew Camara. Sans doute, Penda Diouf s'avère une exception dans ce contexte encore fragile, puisque certaines de ses œuvres ont été montées au théâtre. Cependant, ces initiatives ont principalement été le fruit de compagnies européennes. Si la qualité de ses pièces est indéniablement la raison de cette reconnaissance, il ne faut pas oublier que la dramaturge se meut dans un environnement théâtral français, plus propice à l'émergence de nouvelles voix. Or, le Sénégal semble encore réticent à promouvoir la création d'espaces publics ouverts à toutes. Il reste juste à espérer que les bouleversements socio-politiques que traverse actuellement le pays n'entraveront pas l'élan d'une histoire qui a commencé à germer depuis peu.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (1995) : « Auteurs, écritures dramatiques », in Marie-Christine Autant-Mathieu (éd.), *Écrire pour le théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris, CNRS éditions.
- BALDÉ, Mariama Samba (2000) : *Les Murs*. Dakar, Le Nègre international.
- BASSIDIKI, Kamagaté. (2009) : « De l'histoire au théâtre historique dans *Les Amazoulous* d'Abdou Anta Kâ ». *Études françaises*, 45 : 3, 115–127. DOI : <https://doi.org/10.7202/038861ar>
- CAMAKULU, Mwamba (2004) : « Quel théâtre africain pour le XXI^e siècle ? », in Julias Effenger (éd.), *De l'instinct théâtral. Le théâtre se ressourcement en Afrique*. Paris. L'Harmattan, 27-44.
- CAMARA, Mame Famew (2022a) : *L'Islam en Afrique et Au-delà du confinement*. Dakar, L'Harmattan-Sénégal
- CAMARA, Mame Famew (2022b) : « Présentation L'Islam en Afrique ». *Canal YouTube L'Harmattan*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NjavAohy7JA>
- CESSOU, Sabine (2016) : « Aminata Sophie Dièye : vie et mort d'une femme de lettres exceptionnelle ». *L'Hebdo de RFI*, le 26 février. <https://www.rfi.fr/fr/hebdo/20160226-aminata-sophie-dieye-parcours-une-femme-lettres>
- CHALAYE, Sylvie (2003) : « Suite africaine au TILF ». *Africultures*, 55, 197-201. DOI : <https://doi.org/10.3917/afcul.055.0197>
- CHALAYE, Sylvie (2004) : *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*. Paris, Éditions Théâtrales.
- CHALAYE, Sylvie (2018) : *Corps marron : les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*. Paris, Passage(s) (coll. Essais).
- CHALAYE, Sylvie (2020) : *Race et théâtre. Un impensé politique*. Paris, Actes Sud-Papiers.
- CHALAYE, Sylvie & Pénélope DECHAUFOR (2021) : « Nudité et performance décoloniale : quand la sur-exhibition du corps racisé fait voler en éclats l'érotocolonie ». *Corps*, 19, 261-271. DOI : <https://doi.org/10.3917/corp1.019.0261>
- CHALAYE, Sylvie & Dominique TRAORÉ (2015) : « Regards de femmes ». *Africultures*, 103-104, 10-12. DOI : <https://doi.org/10.3917/afcul.103.0010>
- CLÉMENT, Fabrice & Stéphane GÉRARD (2017) : « Journée d'études "Littérature(s) noire(s)?" ». *Transatlantica*, 2, 1-7. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8319>
- DECHAUFOR, Pénélope (2015) : « Mada Ndiaye et Marième Faye ». *Africultures*, 103-104, 230-233. DOI : <https://doi.org/10.3917/afcul.103.0230>
- DIA DEMBA, Silène (2003) : « Sénégal. Théâtre *Les Murs* : les pages noires de nos sénégalaiseries ». *Walfadjri*, 7 mai. URL : <https://fr.allafrica.com/stories/200305070151.html>
- DIALLO, Nafissatou (1975) : *De Tilène au Plateau : une enfance dakaroise*. Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal.
- DIOP, Cheikh M. S. Diop (2004) : « Tradition théâtrale et identité sénégalaises. Contribution sur la pratique dramatique au Sénégal. Approche historique et analytique ».

- Africultures*, 22 juillet. URL : <https://africultures.com/tradition-theatrale-et-identite-senegalaises-3464/>
- DIOUF, Penda (2016) : *La grande ourse*. Paris, Quartett.
- DIOUF, Penda (2017) : *Pistes...* suivi de *Sutures*. Paris, Quartett.
- DIOUF, Penda (2022) : *Noire comme l'or*. Paris, Quartett.
- DOUXAMI, Christine (2020) : « L'invisibilité des acteurs non-blancs dans le théâtre en France : du constat à l'invention de nouvelles stratégies ». *Alternative Francophone*, 2 : 6, 89-109.
- DUPONT, Florence (2007) : *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris, Flammarion.
- DURAND, Maé (2018) : *La troupe dramatique du théâtre national Daniel Sorano de Dakar : entre négritude et francophonie (1954-1984)*. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne – IMAF Histoire. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02156182>
- DURPAIRE, François (2017) : « Y a-t-il des “Noirs” en France ? Genèse d'une identité-relation », in Alain Mabankou (dir.), *Penser et écrire l'Afrique d'aujourd'hui*. Paris, Philippe Rey / Jimsaan.
- FALL, Marouba (1984) : « Le théâtre sénégalais aux exigences du public ». *Éthiopiennes*, 37-38.
- FALL, Marouba (2019) : *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone. Exemple du théâtre sénégalais de langue française*. Dakar, L'Harmattan-Sénégal.
- FALL-SOKHNA, Rokhaya & Sylvie THIÉBLEMONT-DOLLET (2009) : « Du genre au Sénégal. Un objet de recherche émergent ? ». *Questions de communication*, 16. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/350>
- FIANGOR, Rogo Koffi (2002) : *Le Théâtre africain francophone : analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*. Paris, L'Harmattan.
- GUÈYE, Alassane Seck (2013) : « Quand la dramaturgie se meurt faute de... dramaturges ». Dakar, *Le Témoin*. URL : <https://www.seneplus.com/article/quand-la-dramaturgie-se-meurt-faute-de%E2%80%A6-dramaturges>
- GUÈYE, Maïmouna (2009) : « La beauté noire qui dit non ». *Le Parisien*, 8 janvier. <https://www.leparisien.fr/oise-60/beauvais-60000/la-beaute-noire-qui-dit-non-08-01-2009-365474.php>
- GUÈYE, Maïmouna (2018) : « Bambi », in Aïssa Maïga (coord.), *Noire n'est pas mon métier*. Paris, Seuil.
- GUÈYE, Maïmouna & Ayako MENSAH (2005) : « Le théâtre comme espace de révolte ». *Africultures*, 63, 116-120. DOI : <https://doi.org/10.3917/afcul.063.0116>
- KOMLAN GBANOU, Sélom (2019) : « Dramaturgies et manifestations spectaculaires. Problématiques du théâtre en Afrique ». *Horizons/Théâtre*, 13, 10-34. DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.917>
- LAMRABET, Asma (2018) : « Tradition ou modernité? L'éternel dilemme des femmes musulmanes ». *Jeune Afrique*, 21 mars. URL : <https://www.jeuneafrique.com/mag/538837/societe/asma-lamrabet-tradition-ou-modernite-leternel-dilemme-des-femmes-musulmanes>
- LEE, Hélène (2002) : « Visa pour le théâtre de boulevard africain. Consulat zénéral sillonne l'Afrique de l'Ouest après avoir emballé Dakar ». *Libération*, 20 avril. URL :

- https://www.liberation.fr/culture/2002/04/20/visa-pour-le-theatre-de-boulevard-africain_400952
- MAKHÉLÉ, Caya (1995) : « Les voies du théâtre contemporain en Afrique ». *Théâtres d'Afrique noire, Alternatives théâtrales*, 48, 7.
- MAZAURIC, Catherine (2006) : « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) ». *Dalhousie French Studies*, 74/75, 237-252. URL : <https://www.jstor.org/stable/40837727>
- MBAYE, Alioune (2011) : « L'absence de femmes dramaturges au Sénégal ». *Anales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Dakar*, 41/A, 201-219.
- MILLS, Ivy (2011) : *Sutura: Gendered Honor, Social Death, and the Politics of Exposure in Senegalese Literature and Popular Culture*. PhD dissertation, University of California, Berkeley. eScholarship. URL: <https://escholarship.org/content/qt7x37t9qs/qt7x37t9qs.pdf>
- MOYA, Ismaël (2015) : « L'esthétique de la norme : discours et pouvoir dans les relations matrimoniales et maraboutiques à Dakar ». *Autrepart*, 73 : 1, 181-197. DOI : <https://doi.org/10.3917/autr.073.0181>
- NDIAYE, Marie. (2009) : « L'écrivain Marie NDiaye aux prises avec le monde ». *Les Inrocks*, 30 août. URL : <https://www.lesinrocks.com/actu/lecrivain-marie-ndiaye-aux-prises-avec-le-monde-51173-30-08-2009>
- NIANG CAMARA, Fatou Bintou (2014) : « Dynamique des langues locales et de la langue française au Sénégal », in *Démographie et politiques sociales. Actes du XVII^e colloque de l'AIDELF*. Ouagadougou, Association Internationale des Démographes de Langue Française, 1-23. URL : <https://www.erudit.org/fr/livres/actes-des-colloques-de-lassociation-internationale-des-demographes-de-langue-francaise/demographie-politiques-sociales-actes-xvii-colloque-ouagadougou-novembre-2012--978-2-9521220-4-7/004098co>
- OBSERVATOIRE AFRICAÏN DU RELIGIEUX (2017) : « Le péril jihadiste à l'épreuve de l'islam sénégalais ». *SciencesPo. Centre de recherches internationales*. URL : <https://www.sciencespo.fr/cei/fr/oir/le-peril-jihadiste-l-epreuve-de-l-islam-senegalais>
- ROQUES, Sylvie (2017) : « Le corps performatif : les enjeux des scènes contemporaines ». *Revista brasileira de estudos da presença*, 7 : 1, 4-18. URL: <https://seer.ufrgs.br/index.php/-presenca/article/view/63634>
- ROKHAYA, Fall-Sokhna & Sylvie THIÉBLEMONT-DOLLET (2009) : « Du genre au Sénégal. Un objet de recherche émergent ? ». *Questions de communication*, 16. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/350>
- SÈNE, Fama Diagne (2010) : *MBilène ou le Baobab du lion*. Dakar, Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal.
- SONKO, Fatoumata Bernadette (2022) : « Perspectives critiques du féminisme en Afrique : femmes "sous silence" au Sénégal ». *Recherches féministes*, 35 :1-2, 325-342.
- SOW FALL, Aminata (2002) : *Sur le flanc gauche du Belem*. Paris, Actes Sud.
- SCOTT-LEMOINE, Jacqueline (2007) : *La ligne de crête*. Dakar Le Nègre International.

- THÉÂTRE DE LA TEMPÊTE (2005) : « *Dossier artistique : Consulat zénéral* ». URL : https://www.la-tempete.fr/public_data/download/event/1507542793/dp_consulat-zeneral.pdf
- TRAORÉ, Dominique (2015) : « Les défis des femmes de théâtre en Afrique noire francophone ». *Africultures*, 103-104, 148-161. DOI : <https://doi.org/10.3917/afcul-103.0148>
- UNESCO (2017) : « Niveau d'éducation au Sénégal ». *Groupe de la banque mondiale*. URL : <https://donnees.banquemondiale.org/indicateur/SE.TER.CUAT.MS.FE.ZS?end=2017-&locations=SN&start=2011&view=chart>
- UNESCO (2021) : « Taux d'alphabétisation au Sénégal ». *Groupe de la banque mondiale*. URL : <https://donnees.banquemondiale.org/indicateur/SE.ADT.LITR.MA.ZS?end=2021&locations=SN&start=1988&view=chart>