



**Revue des Sciences humaines
et sociales, Lettres, Langues et
Civilisations**

**ISSN
2958-2814**

Numéro 004, Octobre 2023

**Université Alassane Ouattara
UFR Communication Milieu et Société**

revue.akiri-uao.org



**Revue des Sciences humaines
et sociales, Lettres, Langues et
Civilisations**

**ISSN
2958-2814**

Numéro 004, Octobre 2023

**Université Alassane Ouattara
UFR Communication Milieu et Société**

revue.akiri-uao.org



ISSN 2958-2814

Site web: <https://revue.akiri-uao.org/>

E-mail : revueakiri@gmail.com

Editeur

UFR Communication, Milieu et Société

Université Alassane Ouattara, Bouaké (Côte d'Ivoire)



ISSN 2958-2814

INDEXATIONS INTERNATIONALES

Pour toutes informations sur l'indexation internationale de la revue *AKIRI*, consultez les bases de données ci-dessous :

auré HAL
accès aux données
de référence de HAL

<https://aurehal.archivesouvertes.fr/journal/read/id/398946>

Mir@bel
“(RE)CUEILLIR
LES SAVOIRS”

<https://reseau-mirabel.info/revue/15150/Akiri>

Equipe Editoriale

Coordinateur Général : BRINDOUMI Kouamé Atta Jacob
 Directeur de publication : MAMADOU Bamba
 Rédacteur en chef : KONE Kiyali
 Chargé de diffusion et de marketing : KONE Kpassigué Gilbert
 Webmaster : KOUAKOU Kouadio Sanguen

Comité Scientifique

SEKOU Bamba, Directeur de recherches, IHAAA, Université Félix Houphouët-Boigny
 OUATTARA Tiona, Directeur de recherches, IHAAA, Université Félix Houphouët-Boigny
 LATTE Egue Jean-Michel, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 FAYE Ouseynou, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop
 GOMGNIMBOU Moustapha, Directeur de recherches, CNRST,
 ALLOU Kouamé René, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny
 KAMATE Banhouman André, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny
 ASSI-KAUDJHIS Joseph Pierre, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 SANGARE Abou, Professeur titulaire, Université Peleforo Gbon Coulibaly
 SANGARE Souleymane, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 CAMARA Moritié, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 COULIBALY Amara, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 NGAMOUNSIKA Edouard, Professeur titulaire, Université Marien N'gouabi de Brazzaville
 KOUASSI Kouakou Siméon, Professeur titulaire, Université de San-Pedro
 BATCHANA Essohanam, Professeur titulaire, Université de Lomé
 N'SONSSISA Auguste, Professeur titulaire, Université Marien N'gouabi de Brazzaville
 DEDOMON Claude, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 BAMBA Mamadou, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 NGUE Emmanuel, Maître de conférences, Université de Yaoundé I
 N'GUESSAN Mahomed Boubacar, Professeur titulaire, Université Félix Houphouët-Boigny
 BA Idrissa, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop
 KAMARA Adama, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 SARR Nissire Mouhamadou, Maître de conférences, Université Cheick Anta Diop
 ALLABA Djama Ignace, Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny
 DIARRASSOUBA Bazoumana, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 TOPPE Eckra Lath, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 M'BRA Kouakou Désiré, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara

Comité de Lecture

BATCHANA Eossohanam, Professeur titulaire, Université de Lomé
 N'SONSSISA Auguste, Professeur titulaire, Marien N'gouabi de Brazzaville
 CAMARA Moritié, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 FAYE Ousseynou, Professeur titulaire, Université Cheick Anta Diop
 BA Idrissa, Maître de conférences, Université Cheick Anta Diop
 BAMBA Mamadou, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 SARR Nissire Mouhamadou, Maître de conférences, Université Cheick Anta Diop
 GOMGNIMBOU Moustapha, Directeur de recherches,
 DEDOMON Claude, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 BRINDOUMI Atta Kouamé Jacob, Professeur titulaire, Université Alassane Ouattara
 DIARRASOUBA Bazoumana, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 ALABA Djama Ignace, Maître de conférences, Université Alassane Ouattara
 DEDE Jean Charles, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara
 BAMBA Abdoulaye, Maître de conférences, Université Félix Houphouët-Boigny
 SANOGO Lamine Mamadou, Directeur de recherches, CNRST, Ouagadougou
 GOMA-THETHET Roval, Maître-Assistant, Université Marien N'gouabi de Brazzaville
 GBOCHO Roselyne, Maître-Assistante, Université Alassane Ouattara
 SEKA Jean-Baptiste, Maître-Assistant, Université Lorognon Guédé,
 BAKAYOKO Mamadou, Maître-Assistant, Université Alassane Ouattara
 SANOGO Tiantio, Assistante, Institut National Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle
 ETTIEN N'doua Etienne, Assistant, Université Félix Houphouët-Boigny
 DJIGUE Sidjé Edwige Françoise, Assistante, Université Alassane Ouattara
 YAO Elisabeth, Assistante, Université Alassane Ouattara

Contacts

Site web: <https://revue.akiri-uao.org/>

E-mail : revueakiri@gmail.com

Tél. : + 225 0748045267 / 0708399420/ 0707371291

Indexations internationales :

Auré HAL : <https://aurehal.archivesouvertes.fr/journal/read?id/398946>

Mir@bel : <https://reseau-mirabel.info/revue/15150/Akiri>

PRESENTATION DE LA REVUE AKIRI

Dans un environnement marqué par la croissance, sans cesse, des productions scientifiques, la diffusion et la promotion des acquis de la recherche deviennent un impératif pour les acteurs du monde scientifique. Perçues comme un patrimoine, un héritage à léguer aux générations futures, les productions scientifiques doivent briser les barrières et les frontières afin d'être facilement accessibles à tous.

Ainsi, s'inscrivant dans la dynamique du temps et de l'espace, la revue « **AKIRI** » se présente comme un outil de promotion et de diffusion des résultats des recherches des enseignants-chercheurs et chercheurs des universités et de centres de recherches de Côte d'Ivoire et d'ailleurs. Ce faisant, elle permettra aux enseignants-chercheurs et chercheurs de s'ouvrir davantage sur le monde extérieur à travers la diffusion de leurs productions intellectuelles et scientifiques.

AKIRI est une revue à parution trimestrielle de l'Unité de Formation et de Recherches (UFR) : Communication, Milieu et Société (CMS) de l'Université Alassane Ouattara. Elle publie les articles dans le domaine des Sciences humaines et sociales, Lettres, Langues et Civilisations. Sans toutefois être fermée, cette revue privilégie les contributions originales et pertinentes. Les textes doivent tenir compte de l'évolution des disciplines couvertes et respecter la ligne éditoriale de la revue. Ils doivent en outre être originaux et n'avoir pas fait l'objet d'une acceptation pour publication dans une autre revue à comité de lecture.

PROTOCOLE DE REDACTION DE LA REVUE AKIRI

La revue *AKIRI* n'accepte que des articles inédits et originaux dans diverses langues notamment en allemand, en anglais, en espagnol et en Français. Le manuscrit est remis à deux instructeurs, choisis en fonction de leurs compétences dans la discipline. Le secrétariat de la rédaction communique aux auteurs les observations formulées par le comité de lecture ainsi qu'une copie du rapport, si cela est nécessaire. Dans le cas où la publication de l'article est acceptée avec révisions, l'auteur dispose alors d'un délai raisonnable pour remettre la version définitive de son texte au secrétariat de la revue

Structure générale de l'article :

Le projet d'article doit être envoyé sous la forme d'un document Word, police Times New Roman, taille 12 et interligne 1,5 pour le corps de texte (sauf les notes de bas de page qui ont la taille 10 et les citations en retrait de 2 cm à gauche et à droite qui sont présentées en taille 11 avec interligne 1 ou simple). Le texte doit être justifié et ne doit pas excéder 18 pages. Le manuscrit doit comporter une introduction, un développement articulé, une conclusion et une bibliographie.

Présentation de l'article :

- Le titre de l'article (15 mots maximum) doit être clair et concis. De taille 14 pts gras, il doit être centré.
- Juste après le titre, l'auteur doit mentionner son identité (Prénom et NOM en gras et en taille 12), ses adresses (institution, e-mail, pays et téléphones en italique et en taille 11)
- Le résumé (200 mots au maximum) présenté en taille 10 pts ne doit pas être une reproduction de la conclusion du manuscrit. Il est donné à la fois en français et en anglais (abstract). Les mots-clés (05 au maximum, taille 10pts) sont donnés en français et en anglais (key words)
- Le texte doit être subdivisé selon le système décimal et ne doit pas dépasser 3 niveaux exemples : (1. - 1.1. - 1.2. ; 2. - 2.1. -2.2. - 2.3. - 3. - 3.1. - 3.2. etc.)
- Les références des citations sont intégrées au texte comme suit : (L'initial du prénom suivi d'un point, nom de l'auteur avec l'initiale en majuscule, année de publication suivie de deux points, page à laquelle l'information a été prise). Ex : (A. Kouadio, 2000 : 15).
- La pagination en chiffre arabe apparait en haut de page et centrée.
- Les citations courtes de 3 lignes au plus sont mises en guillemet français («... »), mais sans italique.

N.B. : Les caractères majuscules doivent être accentués. Exemple : État, À partir de ...

Références bibliographiques

Ne sont utilisées dans la bibliographie que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, zone titre, lieu de publication, zone éditeur, pages (p.) occupées par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif.

Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté entre guillemets et celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une presse écrite est présenté en italique. Dans la zone éditeur, on indique la maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2^{nde} éd.).

Les références des sources d'archives, des sources orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

- Pour les sources orales, réaliser un tableau dont les colonnes comportent un numéro d'ordre, nom et prénoms des informateurs, la date et le lieu de l'entretien, la qualité et la profession des informateurs, son âge ou sa date de naissance et les principaux thèmes abordés au cours des entretiens. Dans ce tableau, les noms des informateurs sont présentés en ordre alphabétique
- Pour les sources d'archives, il faut mentionner en toutes lettres, à la première occurrence, le lieu de conservation des documents suivi de l'abréviation entre parenthèses, la série et l'année. C'est l'abréviation qui est utilisée dans les occurrences suivantes :
Ex. : Abidjan, Archives nationales de Côte d'Ivoire (A.N.C.I), 1EE28, 1899.
- Pour les ouvrages, on note le NOM et le prénom de l'auteur suivis de l'année de publication, du titre de l'ouvrage en italique, du lieu de publication, du nom de la société d'édition et du nombre de page.
Ex : LATTE Egue Jean-Michel, 2018, *L'histoire des Odzukru, peuple du sud de la Côte d'Ivoire, des origines au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 252 p.
- Pour les périodiques, le NOM et le(s) prénom(s) de l'auteur sont suivis de l'année de la publication, du titre de l'article entre guillemets, du nom du périodique en italique, du numéro du volume, du numéro du périodique dans le volume et des pages.
Ex : BAMBA Mamadou, 2022, « Les Dafing dans l'évolution économique et socio-culturelle de Bouaké, 1878-1939 », *NZASSA*, N°8, p.361-372.

NB : Les articles sont la propriété de la revue.

SOMMAIRE

LANGUES, LETTRES, CIVILISATIONS

Études arabes et islamiques

- 1. Les avantages de la pédagogie coranique dans le cursus scolaire des enfants des daara: le cas du « modèle passerelle » à Touba**
Seydou KHOUMA 1-18

Études germaniques

- 2. Kooperation zwischen Kolonialverwaltung und Missionsgesellschaften im Rahmen der Schulpolitik in Deutsch-Ostafrika von 1891 bis 1912: Divergenzen und Herausforderungen**
Gnénéfolo Brahim SORO 19-36

Lettres Modernes

- 3. La poétique de l'impersonnage ou l'écriture de la marge dans pudeur de José Pliya**
Moussa SIDIBÉ..... 37-46
- 4. Comme des flèches de Koulsy Lamko : un désordre dramaturgique engagé**
Aboudou N'golo SORO & Bio Yaoua ADJOUMANI..... 47-59

COMMUNICATION, SCIENCE DU LANGAGE, ARTS ET PATRIMOINE

Sciences du langage et de la communication

- 5. Médias locaux et accidents de motos à Korhogo (Côte d'Ivoire) : défis pour une éducation à la sécurité routière**
Mamadou DIARRASSOUBA & Daouda FOFANA..... 60-78
- 6. Enjeux et défis de la formation en photojournalisme au Burkina Faso**
Taïrou BANGRE & Aïcha Tamboura-Diawara 79-86

Sciences de l'art et du patrimoine

- 7. Dimensions touristique et économique des collections muséales en Côte d'Ivoire**
Serge Arnaud GBOLA 87-102

SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

Géographie

- 8. San Pedro (sud-ouest Côte d'Ivoire), une ville aux conditions géomorphologiques à risque d'inondation**
David Yao KOUASSI, Alain Atchiman KONE & Kan Emile KOFFI 103-120
- 9. Adaptation des productions agricoles face au changement climatique dans la commune rurale de Mandé au Mali**
Diakaridia SIDIBE, Tenemaka SANOGO & Boukary AYA 121-137

- 10. Évolution démographique et menace de la conservation
de la réserve de LAMTO (Centre de la Côte d'Ivoire)**
Ahou Suzanne N'GORAN..... 138-153

Histoire

- 11. L'activité commerciale à Tiassalé à l'époque coloniale (1892-1937)**
N'guessan Bernard KOUAMÉ 153-171
- 12. Signes gestuels et leurs significations :
le cas des statuettes des peuples du jòrò du Burkina Faso**
Adama TOMÉ..... 172-191
- 13. Les Dohoun de Bendêkouassikro 1701 À 1730 :
un sous-groupe baoulé oublié dans le peuplement**
Kouassi Roger DJANGO & Mamadou BAMBA..... 192-206
- 14. La délinquance juvénile à Lomé au Togo (1880-2007)**
Ningui Wénessowa MAYEDA 207-224
- 15. L'Église Protestante Évangélique du Burkina Faso face
à la problématique de l'inculturation, 1978-2015**
Worondjilé HIEN 225-245
- 16. Le Goly, un masque au cœur du patrimoine culturel wan**
Kouadio Alexandre DJAMALA..... 246-262
- 17. L'abstraction dans la peinture contemporaine burkinabè :
de la géométrie à l'amorphie**
Inoussa SALOGO..... 263-278
- 18. Les structures d'organisation des élections en Côte d'Ivoire :
entre quête de crédibilité et gestion de contentieux électoraux (1990-2020)**
Hyacinthe Digbeugby BLEY..... 279-290
- 19. Le scoutisme catholique comme vecteur d'éducation morale
de la jeunesse en Côte d'Ivoire (1937-2003)**
Kpassigué Gilbert KONE..... 291-305
- 20. La question de l'intégration des Afro-iraniens en Iran (3000 ans av. J.C. - 1997)**
Zana KEWO..... 306-322

Archéologie et préhistoire

- 21. Rites et interdits dans la production céramique d'un peuple endogame :
cas des Mangoro de Katiola**
DABLE Paule Edlyne, TOURE Gninin Aïcha & KAZIO Djidjé Jacques..... 323-334
- 22. Éléments de significations de la représentation majeure
du cheval dans l'art rupestre du sahel burkinabé**
Yves Pascal Zossin SANOU..... 335-354

23. Protection du patrimoine archéologique impacté par les travaux de construction du barrage hydroélectrique de Singrobo-Ahouaty (Taabo) Timpoko Hélène KABORÉ-KIÉNON, Arouna YEO, Galla Guy Roland TIÉ BI, Lah Louis TUI & Brou Ehivet Senen BLEDOU.....	355-373
24. Le pagne raphia dida (Sud-ouest Côte d'Ivoire) : entre tradition et modernité GOETI Bi Irié Maxime & ETTIEN N'doua Etienne	374-387
25. Archéologie de la métallurgie du fer sur les vallées du fleuve Sénégal et de la Falémé (800 BC-1600AD) : un bilan des connaissances Adama Harouna ATHIE	388-409
Anthropologie et sociologie	
26. Gestion du patrimoine foncier pour les activités maraîchères en milieu urbain et périurbain de la ville de Ouagadougou (Burkina Faso) YONLI Aminata & ZERBO Roger	410-425
27. Citoyenneté stratifiée : jeu de pouvoir chez les autochtones wan et mona de Côte d'Ivoire TANO A. Bérénice-Carel.....	426-442
28. Femmes et sport de haut niveau en Côte d'Ivoire : cas de l'athlétisme à Abidjan Koffi Roland BINI.....	443-454
29. Itinéraires thérapeutiques des adolescentes pendant la grossesse, l'accouchement et la période post-partum dans cinq régions du Burkina Faso Aïcha TAMBOURA DIAWARA.....	455-468
30. Représentations sociales du bon enseignant et comportements des apprenants pendant l'éducation physique et sportive Moustapha SYLLA & MEITE Zoumana.....	469-487
31. Déterminants de la persistance de l'épidémie de dengue dans le district sanitaire de Cocody-Bingerville Kouakou M'BRA.....	488-506
32. Changement climatique et recompositions socio-agricoles dans la commune rurale de Tounouga (Niger) : un argumentaire sociologique en charge du climato-scepticisme COULIBALY Gninlnan Hervé & KORE Gnandjo Léonce Eric.....	507-519
33. Conflits agriculteurs-éleveurs : Analyse problématique du département de Mankono (Côte d'Ivoire) KAKOU-AGNIMOU Amino Kanou Rébéka	520-537

- 34. Conscience sanitaire et inobservance des mesures hygiéno-diététiques par les seniors suivis au centre antidiabétique d'Abidjan**
 Antoine DROH..... 537-549

Criminologie

- 35. Représentations sociales et trajectoires d'usage de drogues chez les élèves de Guiglo dans l'ouest ivoirien**
 Yao François KOUAKOU..... 550-560

- 36. Précarité des conditions des femmes exerçant dans la transformation artisanale de poissons à San Pedro**
 Bi-Claude Évariste ZAN & Soualiho ALADJI..... 561-578

Philosophie

- 37. Analyse du sursaut du panafricanisme au prisme de l'histoire de la philosophie**
 Arinte TOUKO..... 579-594

Sciences juridiques

- 38. Protection du contractant lésé par le recours aux vices du consentement dans le droit malien**
 Djibril TANGARA 595-612

Sciences agronomiques et vétérinaires

- 39. Facteurs déterminant l'intention à adopter la technique de production du lait de soja au Sud du Bénin**
 Souleymane Aboubacrine MAÏGA, Abdoul Kader SIDIBE,
 Ousmane KONIPO, Barthélemy G. HONFOGA, Martin AGBOTON,
 Femi HOUNNOU & Patrice SEWADE..... 613-634

- 40. De la redynamisation à l'amélioration des volumes d'exportation de la gomme arabique au Mali : état des lieux et perspectives**
 Souleymane Aboubacrine MAÏGA, Ousmane KONIPO, Abdoul Kader SIDIBE,
 Abdoul Kader SIDIBE Amadou dit Amobo WAÏGALO &
 Souleymane KOUYATE..... 635-651

Comme des flèches de Koulsy Lamko : un désordre dramaturgique engagé

Aboudou N'golo SORO

*Maître de conférences,
Université Alassane Ouattara,
(Bouaké-Côte d'Ivoire)
ngoloas@gmail.com*

&

Bio Yaoua ADJOUANI

*Doctorante,
Université Alassane Ouattara,
(Bouaké- Côte d'Ivoire),
bioadjouani@gmail.com,*

Résumé

Le désir d'innover l'écriture dramaturgique amène les nouveaux dramaturges à écrire des pièces dans lesquelles ils s'évertuent à réinventer les normes traditionnelles établies. En effet, contrairement aux dramaturges négro-africains de la première génération enclins au mimétisme occidental, leurs successeurs aspirent à une délégitimation de l'esthétique scripturale. Avec eux, la dramaturgie du continent s'inscrit dans une dynamique de déconstruction des canons institutionnalisés d'une part, et, d'autre part, s'oriente vers une mouvance originale. De ce fait, Koulsy Lamko, l'un de ces auteurs, dans sa pièce *Comme des flèches*, offre un désordre dramaturgique qui traduit sa liberté artistique, son désir d'une esthétique nouvelle, mais aussi son combat contre les vicissitudes contemporaines. S'appuyant sur la stigmatisation et les humiliations dont sont victimes les malades du SIDA, ce dramaturge tchadien interpelle les hommes en vue de les sensibiliser à plus de solidarité et d'humanisme dans leur quotidien.

Mots clés : innover - écriture dramaturgique - normes - désordre - esthétique.

As of arrows by Koulsy Lamko: a committed dramaturgical mess

Abstract

The desire to innovate playwriting leads new playwrights to write plays in which they despise to reinvent established traditional norms. Indeed, unlike the black African playwrights of the first generation inclined to western mimicry, their successors aspire to a delegitimization of scriptural aesthetics. With them, the dramaturgy of the continent is part of a dynamic of deconstruction of institutionalized canons on the one hand, and, on the other hand, is moving towards an original movement. Therefore, Koulsy Lamko, one of these authors, in his play *Comme des flèches*, offers a dramaturgical disorder which reflects his artistic freedom, his desire for a new aesthetic, but also his fight against contemporary vicissitudes. Drawing on the stigmatization and humiliation suffered by aids patients, this Chadian playwright calls on men to raise their awareness of greater solidarity and humanism in their daily lives.

Keywords: innovate - dramaturgical writing - norms - disorder - aesthetics

Introduction

Les dramaturges négro-africains de « la nouvelle génération »¹, dans leur désir d'affirmer leur liberté artistique, présentent une dramaturgie anticonformiste, une dramaturgie de rupture et d'innovation. Cette réorientation obéit consciemment ou non aux aspirations des auteurs dramatiques. Elle symbolise, en réalité, leur volonté d'affirmer leur génie créateur et de s'assumer sans ambages. Ce désordre est vertement en phase avec les idéologies des auteurs visant à « instituer » une esthétique proprement négro-africaine et à se soustraire des règles contraignantes voire inaptes à traduire les vicissitudes du monde contemporain. Ainsi, Koulsy lamko, l'un d'entre eux, dans sa pièce *Comme des flèches* (1996), fait preuve d'une liberté qui amène à qualifier ladite pièce de dramaturgie de désordre puisque le désordre est « un dérangement dans le fonctionnement régulier d'un ensemble organisé » (grand Larousse du français, tome deuxième CIR-ERY, 1972). Le désordre est donc un bouleversement de la norme existante. C'est pourquoi Ahmed Moro avance que « les sociétés de la modernité que Georges Balandier définissait à juste titre par l'immanence, l'incertitude et le mouvement vivent aujourd'hui à l'heure de la catastrophe. » (M. Ahmed :2009,10). Koulsy Lamko donne ainsi à lire une pièce qui est « un théâtre qui se veut le lieu de toutes les transgressions, à travers une cohérence et une rigueur de langage. Une mise en crise des formes dramatiques de ce qui a fait ce qu'on appelle aujourd'hui « le théâtre africain », pour un théâtre de l'individu comme sujet épique (C. Makhélé, 2004 : 13). Toutefois, malgré ce désordre, cette pièce est porteuse de signification profonde puisqu'elle met en évidence des questions sociales sérieuses.

Cependant, comment le dramaturge parvient-il à transmettre son message avec cette écriture de rupture et de transgression des normes établies ? Quels sont les enjeux de la posture scripturale de cet auteur ? La sociocritique aidera à faire ressortir les motivations du désordre convoqué par le dramaturge tchadien dans sa pièce, objet de cette réflexion. Outre la sémiotique, la sémiologie théâtrale sera d'un apport considérable quant à l'étude du processus de signification c'est-à-dire la production, la codification et la communication de signe. Cette méthode se fonde sur le concept de signe, formé par la relation entre un élément perceptible, le signifiant, et le sens donné à ce signifiant à l'intérieur d'un code plus ou moins construit, sens auquel l'on donne le nom de signifié. La présente étude se fera autour d'un plan ternaire. Il s'agira dans l'analyse de prendre en compte les points tels que la séquentialisation

¹ Cette nouvelle génération date de 1990 avec la chute du mur de Berlin et le vent de démocratie qu'a connu l'Afrique.

innovante, le désordre langagier ; éléments constitutifs d'un désordre scriptural délibéré. Aussi, l'on décryptera le fonctionnement du déni des catégories dramatiques dans *Comme des flèches*. Enfin, l'on s'intéressera aux incidences de la dramaturgie anticonformiste de Lamko.

1. Comme des flèches : un désordre scriptural

L'œuvre dramatique *Comme des flèches* de Koulsy Lamko présente une structure nouvelle, inédite et innovante en rupture avec la structure traditionnelle.

1.1. Une séquentialisation innovante

Koulsy Lamko a révolutionné la structuration habituelle de l'œuvre théâtrale à travers sa pièce *Comme des flèches*. Par le rejet de la tradition classique, il offre au lecteur-spectateur une pièce dépourvue de la division traditionnelle en actes, en tableaux et en scènes. Il s'inscrit dans la veine des auteurs dramatiques africains qui ont théorisé les théâtres de recherches. En fait, Lamko opte pour une séquentialisation numérotée allant de 1 à 14 pour assumer sa liberté de création. À l'évidence, il rejoint Victor Hugo qui jugeait contraignantes les règles de création codifiées à partir du XVII^e siècle. De ce fait, sa pièce prend l'allure d'un long poème dramatique. À cela s'ajoute l'autonomie de chaque séquence de sorte que le lecteur-spectateur qui doit désormais participer à la construction du sens de l'œuvre soit, d'une manière, contraint de lire la suivante et ainsi de suite. La structuration innovante de la pièce qui s'apparente à du désordre captive le lecteur puis crée chez lui une soif de « dévorer » la suite de l'intrigue. Le tableau ci-dessous rend compte de la composition avant-gardiste de la pièce :

Séquences	Péripéties
Séquence 1	Revenue du cimetière suite à l'enterrement de Bouba, Amina revit la scène humiliante qu'a subi la dépouille de Bouba et fustige l'attitude de sa communauté.
Séquences 2	Amina décrit les conditions de la découverte de la maladie de Bouba.
Séquence 3	Amina et Bouba s'accusent mutuellement suite à leur contamination au VIH.
Séquence 4	Le dévoilement des effets de la maladie.
Séquence 5	Amina et Bouba se souviennent de leur première rencontre et de la naissance de leur idylle.
Séquence 6	La griotte raconte l'histoire d'une fille amoralisée qui s'est fait violer pour une modique somme d'argent.
Séquence 7	Amina et Bouba se souviennent des bons moments passés ensemble et par ricochet de leur première nuit en amoureux.
Séquence 8	Amina et Bouba s'expriment sur les premiers signes de la maladie.
Séquence 9	L'ampleur de la maladie chez Bouba.
Séquence 10	Le griot dénonce la cruauté de l'homme contemporain et le condamne.
Séquence 11	La tentative de suicide de Bouba et d'Amina avortée sur le pont.
Séquence 12	Les griots, le joueur de flûte et celui de la kora racontent une scène qui traite de méthodes non efficaces contre le SIDA
Séquence 13	Amina et Bouba se réconcilient
Séquence 14	Le retour à la situation initial. Amina, suite à son mea-culpa, décide d'annoncer sa maladie à son époux, à ses enfants, à ses élèves, à sa communauté.

Le tableau ci-dessus dévoile la configuration de l'intrigue. Traditionnellement, elle débutait avec l'exposition, les péripéties pour clore avec le dénouement. Mais chez Lamko, la pièce est configurée à l'image d'un montage de film. En effet, le dénouement du récit précède l'exposition comme un synopsis filmique. L'exposition et les péripéties suivent après. Par cette structuration, cet auteur dramatique se démarque du modèle occidental et offre au lecteur-spectateur une écriture du récit par rebours qui se veut une innovation qui donne une plus-value à l'art dramatique négro-africain.

Koulsy Lamko semble s'insurger contre le fait que l'Afrique, et par ricochet sa littérature, soit longtemps confiné dans des schémas tracés par l'Occident. Il faut, de ce fait, tout simplement, comprendre à travers la posture de ce dramaturge, le refus de voir perpétuer cette réalité scripturale qui se faisait dans les temps anciens. Il convient de souligner que cette posture scripturale adoptée par ce dramaturge traduit son désir de s'affranchir des canons traditionnels. Son théâtre se présente dès lors comme un texte qui s'effrite où les parties du récit prises en compte par le griot ou par le joueur de kora sont comme des lambeaux de textes flottant dans l'espace paginal. L'extrait suivant montre bien cela :

Le joueur de kora exécute un air guilleret qui brise la mélancolie et introduit une ambiance de fête. Tour à tour, le griot, la griotte, le joueur de flûte et le joueur de kora racontent, chantent et jouent les personnages dont ils relatent l'histoire.

Le griot : un soir dans un bistrot

Zouk, rumba, boléro

On boit, on fait des rots

On s'éclate, fort et haut.

La griotte : et on boit ! Et on boit !

Le griot : une serveuse vient à passer

Pose à la table au pied cassé

Des bouteilles d'bière bien tapée

Des brochettes d'agneau braisées.

La griotte : Et on boit ! Et on boit !

(Comme des flèches, pp.33-34)

Cet extrait dévoile sans ambages l'émiettement et la fragmentation du récit dramatique qui traduit non seulement le morcellement de la vie humaine et de sa destinée mais aussi la déchéance et l'instabilité sociale. Le dramaturge tchadien offre dès lors au lecteur-spectateur un récit de vie où chaque instant est exprimé tour à tour par Amina, le griot, la griotte, le joueur de flûte et le joueur de kora. Ainsi, sa pièce « se caractérise par la succession et l'entrecroisement de séquences apparemment sans lien entre elles, [mais] en réalité solidement articulée car toutes les histoires tournent autour de Amina et Bouba » (N. Bekhedidja, 2018 : p.3). Effectivement, l'intrigue de la pièce de Lamko est en phase avec la

pensée de Nabila Bekhedidja puisque les séquences n'ont aucun lien en filigrane. Son attitude vise à relater les douleurs intérieures du personnage principal. Outre la fragmentation du récit, Lamko a convoqué dans sa pièce une pluralité de langues.

1.2. Un désordre langagier : la diglossie

L'une des particularités de *Comme des flèches* est la diversité de langues qu'elle regorge. En effet, dans cette pièce, une langue africaine issue de l'univers culturel "mbay", groupe ethnique Sara du sud du Tchad côtoie allègrement la langue française. La convocation de cette langue africaine est une façon pour l'auteur d'affirmer son identité africaine et aussi de valoriser sa culture. Toutefois, cette diglossie brise l'homogénéité de l'intrigue comme l'on peut le voir avec l'extrait suivant :

Wakid al lamena maaki
Lissa ma liguita foto anaki
maï maï jimbibila.
Avec la voix de tes yeux,
J'écris ma première lettre d'amour.
Ce soir, je te chante au fond de ma maison.
Les oiseaux reprennent tous en chœur.
Fi dunia da kalamna waït base
Maï Maï jimbila
Rede waït bas...

(*Comme des flèches*, pp. 19-20)

Cet extrait qui laisse voir la cohabitation du français avec des mots et expressions issus du terroir africain, (précisément dans l'univers culturel "mbay", groupe ethnique Sara du sud du Tchad), dévoile la volonté de l'auteur de promouvoir le brassage culturel d'une part et d'affirmer qu'aucune culture n'est supérieure à l'autre, d'autre part. En clair, Lamko veut faire comprendre que toutes les cultures se valent. D'où la nécessité du respect mutuel entre les hommes. Le passage de façon alternée d'une langue à une autre expose un déni de la bienséance interne qui recommande une homogénéité poétique chez le personnage. *Comme des flèches* est une œuvre qui ne respecte aucune norme d'écriture préétablie. À regarder de près, l'auteur fait plutôt de son théâtre une représentation pratique non calquée. Il refuse tout mimétisme traditionnel.

L'on y trouve également une instabilité du registre linguistique émanant de l'imbrication des parlars spontanés et d'un registre relâché. À ce stade, son théâtre se veut populaire comme à l'origine du théâtre africain. Il répond au besoin du public surtout africain qui s'évertue à rechercher, comme le dit Prospère Kompaoré, « dans le théâtre une sorte de miroir, ou mieux encore une loupe qui mettrait en évidence certains aspects, tares ou tendances de la société

afin de susciter une réaction de type cognitif ou émotionnelle. » (P. Kompaoré : 14). L'attente du public, aspect non négligeable dans les productions théâtrales, devient une exigence pour les auteurs. Ainsi, consciemment ou non, Lamko fait recours à des termes peu académiques comme : « beau gosse », (p.18), « un chauffard » (p.18), « oxygène à gogo » (p.20), « mécano » (p.20), « des bouteilles d'bière bien tapée » (p.33), « la nana » (p.35). Ces expressions susmentionnées élucident le registre relâché puis traduisent l'affirmation de l'insoumission du dramaturge aux normes classiques instaurées. La présence de diverses langues dans le discours dramatique traduit sa volonté manifeste d'innover l'art dramatique. Il va plus loin dans ses actes novateurs en brisant les frontières génériques et artistiques.

1.3. L'intergénéricité et l'interartialité : linéaments du désordre dramaturgique

La volonté de Lamko d'innover l'écriture théâtrale l'amène à imbriquer les genres et les arts dans sa pièce *comme des flèches*. À propos de sa stratégie d'écriture, Pierre Médéhouégnon affirme que

Le théâtre [africain] est le lieu de condensation, de connexion de plusieurs arts : art du jeu et de l'imitation par excellence, il intègre en lui la littérature, toutes les formes de paroles, la gestuelle, la mimique, la musique, le chant, la chorégraphie, l'art plastique (décor), la danse et la mise en scène devenue un art à part entière » (P. Médéhouégnon, 2010 : 11).

Cette pensée rappelle le caractère total du théâtre négro-africain. C'est dans cette perspective sans doute que Lamko interfère des chanteurs, des danseurs et des griots, acteurs majeurs de l'oralité, dans son texte. De ce fait, l'intergénéricité et ses modes opératoires sont déployés avec excès dans *Comme des flèches*. Cela se lit à la fin de la séquence 9 : « les griots et les musiciens entament une danse funèbre. » (*Comme des flèches*, p.29) comme le montre la didascalie suivante : « le joueur de kora exécute un air guilleret qui brise la mélancolie et introduit une ambiance de fête. Tour à tour, le griot, la griotte, le joueur de flûte et le joueur de kora racontent, chantent et jouent les personnages dont ils relatent l'histoire. » (*Comme des flèches*, p. 33). La présence de la musique et par ricochet du chant donne une certaine dynamique à l'action comme l'élucide ce chant de la griotte qui rappelle au lecteur-spectateur sur le rôle de son art dans la société traditionnelle africaine. Ici, le chant des « gens de la parole » atténue la douleur morale puis transmet le passé des ancêtres ou du défunt aux générations présentes et futures. Ce chant de la griotte en est un exemple :

Mon chant est pointu et transperce le caïlcédrat.
J'étais absent lorsque la pluie
S'est abattue sur mon grenier.
Ne riez pas de moi :

Le griot n'a pas de toi sous lequel reposer sa tête.
Mais nous sommes ceux qui tenons entre nos mains
La chair ferme de la parole.
Mon chant n'est pas solitaire.
Reprenez-le en chœur,
Il enfantera d'indéracinables boutures de paroles.
(*Comme des flèches*, p.12).

Ce chant de la griotte constitue une exhortation de l'humanité à plus de courage pour affronter les vicissitudes quotidiennes pour une vie épanouie. La griotte invite en outre les hommes à la solidarité et à la compassion dans les moments de tribulations, de peines et de malheurs. « Mon chant n'est pas solitaire. Reprenez-le en chœur, il enfantera d'indéracinables boutures de parole. » (p.12). La griotte appelle à l'union et à la solidarité qui demeurent incontestablement les seuls gages d'une vie sociale épanouie et paisible.

Tout comme le chant, le proverbe participe à la brisée des frontières génériques dans *Comme des flèches* de Koulsy Lamko. Les proverbes suivants sont à mentionner parmi tant d'autres : « le temps n'a pas de marche arrière sur son tableau de bord. » (p.35). Ce proverbe est une interpellation que fait le dramaturge quant à la nécessité d'évaluer les conséquences des actions humaines avant tout agissement puisque toute action humaine a des conséquences. Il va plus loin avec cet autre proverbe : « lorsque les bêtes ont des cornes, elles ne peuvent plus se cacher dans les broussailles. » (p.36). À travers ce proverbe, Lamko s'érige en un éveilleur de conscience pour donner des leçons de vie à l'humanité toute entière. Il fait savoir la nécessité d'agir avec raison et sagesse afin de ne pas sombrer dans le regret comme Amina et Bouba qui s'accusent mutuellement suite à leur contamination au VIH :

Lui : je pense que c'est toi...c'est ta faute.
Elle : ma faute ?
Lui : c'est sans doute toi qui m'as rendu malade.
Elle : moi ? Tu ne crois pas que ça pourrait aussi venir de toi ? (p.15)

L'insertion du proverbe dans sa dramaturgie est une manière pour l'auteur dramatique de donner une coloration culturelle africaine à sa pièce et, par ricochet, une affirmation de son identité africaine. Le proverbe, le chant et la danse confèrent à l'art dramatique de Lamko une hétérogénéité artistique qui induit le déni des catégories dramatiques.

2. Le déni des catégories dramatiques

Comme des flèches est une œuvre théâtrale qui fait la part belle au bouleversement des normes dramaturgiques établies, exposant ainsi une véritable mise en crise des catégories dramatiques.

2.1. Le mépris de l'action dramatique

Dans *Comme des flèches*, la constitution traditionnelle de l'action dramatique qui s'appuie sur l'exposition, le nœud dramatique, les péripéties et le dénouement est mise en abyme au profit d'une fable qui « est brisée en unités autonomes. Refusant la tension dramaturgique et intégration de tout acte à un projet global, le dramaturge ne profite pas de l'impulsion de chaque scène pour lancer l'intrigue et cimenter l'action. » (P. Pavis, 1996 : 218.) Cela sous-entend que la configuration fragmentaire de l'intrigue émane du refus des personnages dramatiques de s'affronter et même de parler comme le montre la substitution du discours des personnages par le point de suspension : « Lui : ... » (p13). En fait, il n'y a plus de conflit dramatique sur lequel reposait la dynamique de l'action dramatique.

Le théâtre de Lamko est dès lors un théâtre de rupture et de transgressions des normes dramaturgiques traditionnelles. Ce théâtre se présente comme une dramaturgie déroutante pour le lecteur-spectateur. Lamko, en optant pour la rupture avec les canons classiques, présente un art dramatique qui voue un culte à « la dislocation maximale de la charpente dramatique. » (E. Jacquart, 1998 : 5)

Comme des flèches s'offre au lecteur-spectateur comme un théâtre de bouleversement et de subversion des normes traditionnelles. C'est ce qui justifie le fait que la linéarité du récit dans cette œuvre soit rompue, morcelée, disséminée et fragmentée. Le dramaturge opte pour une « rétrospection avec son cortège de remémoration, réminiscence, réviviscences. » (J-P. Sarrazac, 2012 : 47). Il faut entendre par là que les répliques des personnages sont majoritairement constituées des faits passés, des souvenirs. Sa pièce rappelle l'écriture de souvenir puisque le récit est au passé. Les sujets parlent et ne racontent que les séquences marquantes d'un passé émaillé de moments mitigés.

Dans *Comme des flèches*, les personnages font leurs mea-culpa en se remémorant leur vie antérieure. Dans ladite pièce, l'exposition dévoile la fin de la fable. Tout est su à l'entame de la pièce et la suite du récit n'est qu'une narration des faits ayant conduit à la mort de Bouba. C'est une remontée de l'histoire qui va de la fin au début comme l'on peut l'apercevoir à travers l'extrait suivant :

Elle : Eh oui, c'est arrivé. C'était une belle nuit sans lune. Il y avait une panne d'électricité en ville : coupure générale !

Lui : nous sommes entrés à tâtons dans mon bouge. Nous avons allumé un bout de bougie qui traînait dans un recoin de la fenêtre. Puis, la bougie s'est éteinte.

Elle : Ta main sur moi...

Lui : Ma main sur toi...

Elle : je tremblais.

Lui : je tremblais, moi aussi.

(*Comme des flèches*, p. 23.)

Les temps verbaux présents dans cet extrait, en l'occurrence le passé composé et l'imparfait amènent à dire que les personnages regardent leur « propre vie en spectateur comme un somnambule devant un panorama. » (F. Garcin-Marou, 2013 : 171.). En effet, le passé composé rend compte des actions déjà accomplies et l'imparfait traduit des actions passées qui se sont répétés dans le temps. Les valeurs des temps utilisés attestent que les répliques des personnages ressassent des faits passés achevés. Le récit se trouve ainsi dramatisé et l'on passe du théâtre des actants au théâtre des actés. Il devient alors une représentation d'une action qui est déjà passée et non la monstration d'une action qui se déroule. Toute chose qui concourt à réinventer l'action dramatique. En clair, Lamko pratique la dramaturgie du rebours qui est basée sur la remontée du temps qui donne accès à la conscience du personnage. Le recours aux souvenirs lointains permet à Catherine Ailloud-Nicolas de nommer cette dramaturgie de « dramaturgie rétrospective » (C. A-Nicolas, 2020 : p.1.). L'un des problèmes majeurs de cette dramaturgie est qu'avec le temps, la mémoire devient sélective et entraîne une impossible linéarité, d'où le fragmentaire. Catherine le dit si bien en ces termes : « est de révéler le caractère incomplet, mystérieux ou insatisfaisant de l'intrigue textuelle elle-même » (C. A-Nicolas, 2020 : p.15.).

En effet, l'art dramatique de Lamko offre « une pratique du fragment qui relève de l'abandon du point de vue et finalement de l'impossibilité d'accéder à toute vision ordonnée. » (J-P. Ryngaert, 2011 : 95.) *Comme des flèches* restitue et colle les faits et les actions quotidiennes de la vie des personnages. Les personnages vivent le drame et le racontent par la suite. Les actions des personnages sont narrées. Cette écriture qui rompt l'action dramatique met à nu la liberté artistique du dramaturge tchadien. Face à son désir ardent de se démarquer du déjà existant, l'on se demande comment ce dernier appréhendera-t-il l'espace dramatique dans sa pièce.

2.2. La déconstruction de l'espace dramatique

Dans le *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis fait mention de six différents types d'espace en l'occurrence, l'espace dramatique, l'espace scénique, l'espace scénographique, l'espace ludique ou gestuel, l'espace textuel et l'espace intérieur. Parmi cette diversité d'espace au théâtre, celui qui retient l'attention dans cette analyse est l'espace dramatique. Cet espace est

« l'espace dramaturgique dont parle le texte, espace abstrait et que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination (en fictionnalisant). » (P. Pavis, 2015 : 118)

Ainsi, l'on a l'atelier de Bouba où Amina s'arrête et se remémore les moments passés avec ce dernier qui fut son amant. Cet espace qui est le lieu de la rencontre entre Amina et Bouba, devient le lieu du recueillement d'Amina, le lieu du souvenir de sa vie passée avec Bouba. Outre cet endroit, il y a l'hôpital, le lieu de la découverte de la maladie de Bouba. Il devient l'espace où le sort de Bouba a été scellé.

À l'instar de l'atelier de Bouba et de l'hôpital, il y a le cimetière qui est le lieu de la séparation de Bouba d'avec Amina, le village des morts. Il y a également le lieu de répétition du groupe musical, le marché, le bistrot, le pont, l'outre-tombe et Kosso (le village des morts). Dans cette pièce, « l'on voyage donc d'un espace à un autre en suivant le regard d'Amina qui installe les personnages dont elle fait partie et les met en jeu. » (K. Lamko, 2003 : 130).

Lamko, dans sa pièce, assume une grande liberté créatrice. Pour ce faire, il met en berne les règles traditionnelles dramaturgiques établies, il rejette la règle de l'unité de lieu en choisissant de démultiplier l'espace dans sa pièce. Ainsi s'inscrit-il dans la veine d'une innovation qui brouille les pistes d'appréhension du héros dramatique.

2.3. Un brouillage du héros

La volonté d'écrire autrement le théâtre, a amené le dramaturge Koulsy Lamko à opter pour une écriture de l'impersonnage puisqu'il conçoit un personnage difficilement appréhendable dans *Comme des flèches*. Dans ladite pièce, le récit est porté par Amina qui pourrait être l'héroïne si l'on considère la pièce dans la perspective du personnage narrateur, car c'est elle qui donne au lecteur-spectateur les informations sur sa relation avec son amant Bouba. Elle est aidée dans la restitution de sa vie passée avec celui-ci par le joueur de flûte, le joueur de kora, la griotte. *A contrario*, si l'on se base sur les occurrences discursives, Bouba devient le héros de la pièce, car il totalise 54 sur les 148 présences discursives que compte cette œuvre théâtrale de Lamko. Le tableau ci-dessous dévoile le nombre d'occurrences discursives de chaque personnage :

Personnages	Occurrences discursives	Pourcentages %
Bouba	54	36,48
Amina	52	35,13
Le griot	15	10,13
La griotte	13	08,78
Le joueur de kora	10	06,75
Le joueur de flûte	04	02,70

De l'analyse qui précède, l'on peut affirmer que le héros de la pièce de Lamko est brouillé et ne peut être déterminé que selon la posture du lecteur-spectateur : si le lecteur –spectateur privilégie Amina en tant que sujet racontant, c'est Amina qui devient l'héroïne de la pièce. Mais si l'on priorise le récit de mémoire, c'est Bouba qui incarne le héros. La doublure du héros selon la lecture de la pièce témoigne de du désordre dramaturgique dont fait preuve le dramaturge. Lequel désordre a indubitablement un dessein incontestable, la lutte pour la liberté artistique.

3. La visée de la rupture dans *Comme des flèches*

La rupture dans *Comme des flèches* résulte de la volonté de l'auteur dramatique de se défaire des codes traditionnels théâtraux. Sa posture scripturale laisse transparaître son génie créateur, sa quête d'une nouvelle esthétique, mais aussi lève le voile sur la déchéance sociale en vue de promouvoir les valeurs cardinales de la vie en société.

3.1. Le désir d'innover l'écriture dramatique

Dans *Comme des flèches*, la primauté est accordée au renouvellement de l'esthétique théâtrale. Lamko se révolte contre les règles traditionnelles du théâtre pour se soustraire des canons jugés obsolètes mais surtout pour redynamiser et donner du sang neuf à l'art dramatique africain. Il présente un théâtre déconcertant qui met à nu son ardent désir d'une nouvelle esthétique théâtrale. Sa pièce peut ainsi être perçue comme une pièce de théâtre dans laquelle il n'y a « plus de héros, mais des personnages très ordinaires (...). Plus de mythe, mais le tout-venant de la vie (...). Plus de nouement et de dénouement. Plus de grande catastrophe mais une série de (toutes) petites catastrophes. (J-P. Sarrazac, 2012 : 79)

Lamko, dans *Comme des flèches*, semble « promouvoir un théâtre dégagé à la fois des pesanteurs occidentales et de l'héritage du folklore qui a largement contribué à caractériser la pratique théâtrale africaine. » (J. Chevrier, 2001 : 11.) Cet auteur tchadien, à travers *Comme des flèches*, dévoile un nouveau type de théâtre qui n'est rien d'autre que le théâtre postdramatique.

3.2. La revendication d'un théâtre postdramatique

Selon Hans-Thiès Lehmann, l'épithète « postdramatique » s'applique à un théâtre amené à opérer au-delà du drame, à une époque « après » la validité du paradigme du drame au théâtre. Cela ne signifie pas : négation abstraite, ignorance pure et simple de la tradition du drame. « après » le drame signifie qu'il subsiste comme structure, affaiblie et en perte de crédit. (...). Le théâtre postdramatique englobe donc l'actualité/ la reprise/ la continuité d'esthétiques

anciennes, par exemple de celles qui autrefois déjà, s'étaient distancées de l'idée dramatique au niveau du texte ou du théâtre. » (H-T. Lehmann, 2002 : 35-36.)

Le théâtre postdramatique que revendique Lamko, remet en cause les normes traditionnelles préétablies. Ainsi, foulant aux pieds les canons traditionnels, Lamko exploite une nouvelle esthétique en « produisant un effet de puzzle ou de chaos dont l'éventuelle reconstitution est laissée en partie à l'initiative du lecteur. » (J-P. Ryngaërt, 2011 : 93). Cet auteur dramatique remet en cause dans *Comme des flèches*, l'exigence d'Aristote qui veut qu'une fable ait une catastrophe déclenchant les péripéties et le dénouement. Lamko offre un théâtre, qui, comme le dit (J-P Sarrazac, 2012 : 33), procède à « l'ablation tant de la fin que du début. [Ainsi, il n'y a] Plus d'exposition ni de résolution du conflit ». Le dramaturge livre au lecteur-spectateur le drame de la vie. Une vie caractérisée par le triomphe du mal, la chute irrémédiable des justes et des innocents, la déchéance sociale. Dans cette veine, l'on assiste à la fragmentation voire l'émiettement et l'éclatement du récit. Le récit n'est plus linéaire, mais morcelé. Ce morcèlement du récit dévoile les vicissitudes de la société humaine d'où la lutte du dramaturge pour une société plus humaniste.

3.3. La lutte pour la promotion des valeurs cardinales

Le désordre dans *Comme des flèches* traduit l'engagement de l'auteur à dénoncer tous les travers sociaux de son époque. Lamko combat d'une part la stigmatisation faite aux malades du SIDA comme le montre cette réplique teintée de désespoir d'Amina : « tes compagnons ne venaient plus te voir. » (p.27). D'autre part, il décrit l'infidélité dans les couples à travers cette autre réplique d'Amina : « mon mari, Jean, était encore parti » (p.12).

Lamko, de façon délibérée, rejette les normes classiques et instaure dès lors un désordre dramatique en vue de crier son ras-le-bol face à ce monde contemporain en perte de repères. Un monde qui nie les valeurs cardinales de la vie en société, en l'occurrence la solidarité, l'amour du prochain.

Conclusion

La pièce *Comme des flèches* présente une esthétique nouvelle qui se démarque de la tradition théâtrale. Dans cette pièce, Lamko remet en cause les normes classiques imposées en revendiquant son identité et sa liberté dramaturgique. Il convoque, dans ladite pièce, d'autres genres et d'autres arts, brouille le héros, innove la séquentialisation et fait usage d'un désordre langagier à travers la diglossie. Le désordre constaté dans cette œuvre théâtrale de Lamko, loin de porter atteinte à sa dimension littéraire, constitue du sang nouveau qui permet au

dramaturge de condamner avec véhémence les tares de la société humaine sous nos cieux et surtout de fustiger les traitements inhumains que subissent les malades du SIDA.

Bibliographie

AILLOUD-NICOLAS Catherine, 2020, *Intrigue et dramaturgie à rebours : l'exemple de La Double Inconstance de Marivaux (Les colloques / Fabula), Pensée et pratique de l'intrigue comique* (France-Italie, XVI^e-XVIII^e siècles).

CHEVRIER Jacques, 2001, (préface), Sylvie Chalaye, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XIXe siècle*, Presse Universitaire de Rennes.

GARCIN-MAROU Flore, 2013, « *Le drame émancipé* », in *Études théâtrales*, N° 56-57, disponible en ligne sur <https://www.carn.info/revue-etudes-theatrales-2013-1-page171htm>.

Grand Larousse du français, Tome deuxième, 1972, CIR-ERY.

JACQUART Emmanuel, 1998, *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard.

LAMKO Koulsy, (2003), *Émergence difficile d'un théâtre de la participation en Afrique noire francophone*, sous la direction de Professeur Michel Beniomino, Thèse unique, langue et littérature françaises, Université de Limoges, Faculté de lettres et sciences humaines.

LEHMANN Hans-Thies, 2002, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'arche Éditeur.

MAKHÉLÉ Caya, 2004, (Préface) de Sylvie Chalaye, *Nouvelles dramaturgies d'Afrique Noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Renne.

MÉDÉHOUEGNON Pierre, 2010, *Le théâtre Francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours*, Cotonou, Collection Études, CAAREC Éditions.

AHMED Moro, 2009, *La méthodologie et les méthodes en sciences humaines et sociales. L'ordre, le désordre et le chaos*, Paris, L'Harmattan.

PAVIS Patrice, 1996, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

RYNGAERT Jean-Pierre, 2011, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin.

SARRAZAC Jean-Pierre, 2012, *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil.